

Raphaëlle de Groot



L	M	M	J	V	S
FÉVRIER	21 				25 
MARS		1 	2 	3 	
		8 	9 	10 	
	14 		16 	17 	18 
	21 	22 	23 	24 	
AVRIL		29 	30 	31 	1 

Raphaëlle de Groot



Raphaëlle de Groot. En exercice

Louise Déry



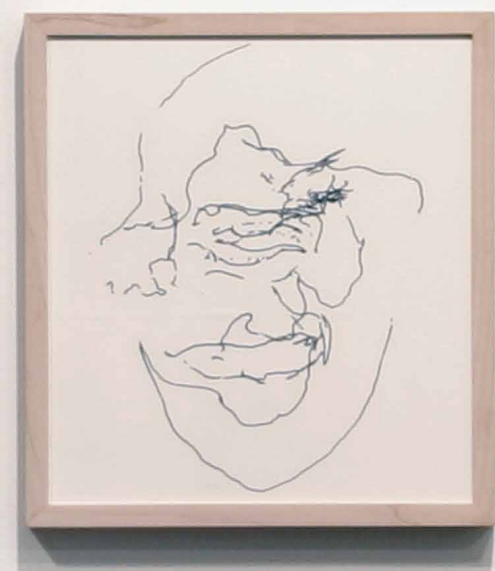
galerie de l'uqam
2006



pendant les heures d'ouverture de la
couverture des ouvrages avec la méthode
signe des lecteurs et l'usage des livres.

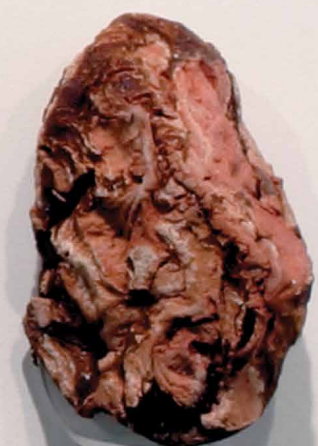
The Making
Résidence
Osorio





Marcel :
Une forme adéquate. Le contour n'est pas continu.
Le lien fait penser à un visage. On dirait une bouche.
C'est l'ensemble : un paquet d'enchevêtrements. Artiste abstrait.

Francine :
Le signe du haut dessine un visage.
Les petits points : des gouttes d'eau.
En bas : un cœur de côté, ouvert.







Raphaëlle de Groot conçoit souvent ses projets en relation avec des contextes spécifiques dans lesquels elle s'immerge, privilégiant une expérience partagée avec les milieux dans lesquels elle développe ses idées et favorisant le mode de l'enquête et la collecte de données. Le cas de l'œuvre *8 x 5 x 363 + 1*, réalisée de 2002 à 2004 dans une usine de textile située en Italie, démontre comment elle s'y prend, en tant qu'artiste, pour impliquer l'autre dans ce qu'elle appelle « un acte de dévoilement », l'incitant à produire un signe, une marque ou un récit. Au terme de ces chantiers qui reposent sur des modalités d'échange et de négociation particulièrement inventives, elle organise et met en œuvre les archives produites sous la forme de vastes ensembles documentaires qui remettent en cause nos perceptions liées à la figure de l'artiste et à son potentiel d'action dans la société.

L. D.



Sommaire

3 Vues de l'exposition
19 Préface

Louise Déry

20 *The Exhibition as Exercise / L'exposition mise en exercice*

56 Plan de l'exposition
57 Liste des œuvres et objets exposés

Yann Pocreau

59 *Obliques*

Raphaëlle de Groot

91 *8x5x363+1*
111 *Projets antérieurs (1997-2005)*

138 Biobibliographie
142 Collaborateurs
143 Remerciements

Préface

Il y a des œuvres qui suscitent un questionnement intense et une affection profonde. Elles en imposent par l'expérimentation infatigable dont elles sont l'objet, par leur rigueur et leur singularité. Mais surtout, elles bouleversent le regard par les pouvoirs équivoques dont elles semblent porteuses. Telle fut pour moi la découverte du travail de Raphaëlle de Groot, il y a une dizaine d'années, alors qu'avec un groupe d'étudiants en arts visuels de l'UQAM, elle investissait un ancien bain public situé à Montréal, lieu à l'écart, jusque-là, du monde de l'art¹. C'est dans ce contexte, encore si jeune artiste, qu'elle eut l'idée de peler littéralement la pellicule de crasse et de poussière des parois de cette piscine désaffectée pour en emprisonner les particules et les résidus dans une couche de latex et de nylon. L'immense empreinte, relevée avec le plus grand soin, fut redéployée en bordure de la fosse, vieille peau plissée, méandreuse, ravagée, chargée d'histoire et entraînée dans la chute du temps.

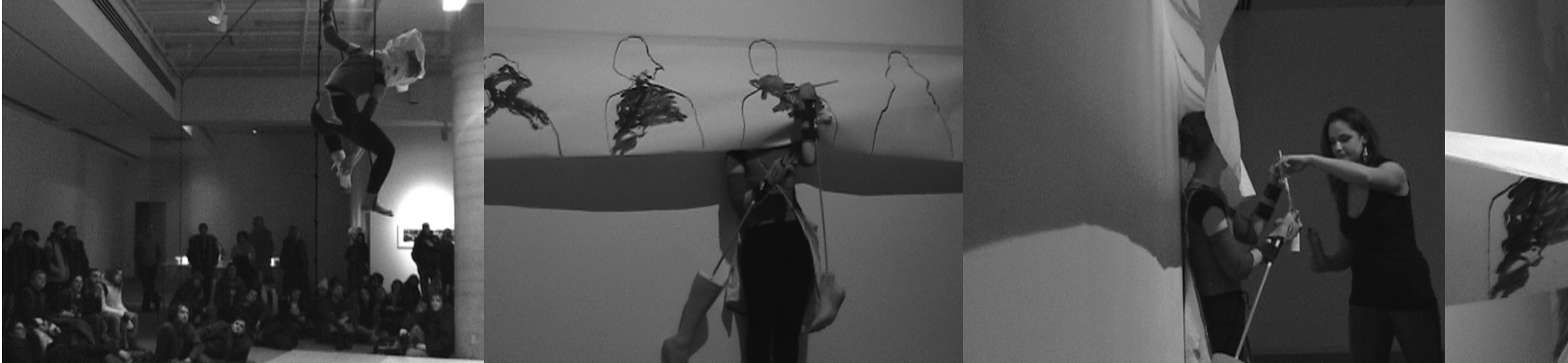
À l'occasion de ce projet réalisé en 1996, Raphaëlle de Groot prend également l'empreinte d'un séchoir à main fixé au mur à hauteur de visage, mais elle ne l'expose pas. Considéré plutôt comme le résultat d'un test, *Séchoir* est rescapé et accroché chez elle, mais son statut, parmi les rares objets autonomes produits par cette artiste plus souvent mobilisée par les vastes corpus structurés en projets, demeure imprécis. C'est la préparation de l'exposition actuelle qui en a défini le sort, à la lumière des années de travail qui ont suivi la réalisation et qui, aujourd'hui, nous le font voir de manière frappante comme « la première tête » réalisée par l'artiste, avec sa morphologie suggestive et ses creux ressemblant aux cavités de la bouche et des yeux. En proposant à Raphaëlle de Groot de l'exposer, je souhaitais relever le statut d'œuvre de *Séchoir*. Plus important encore, il m'apparaissait indéniable que cet objet fournissait la clé d'une transformation ininterrompue du motif du visage depuis les premiers instants de la démarche artistique : de l'objet qui en fournit l'analogie, jusqu'à l'empreinte prise à même la tête de l'artiste, en passant par le façonnage répété de tous ces visages visibles dans les dessins, les photos, les vidéos et les performances.

Incidemment, le projet *Raphaëlle de Groot. En exercice* est offert comme une planche contact permettant d'« envisager » plusieurs moments du travail réalisé depuis 10 ans par l'artiste. Il présente un intérêt indéniable pour tout muséologue, par les stratégies de mise en vue qu'elle applique en s'inspirant des modalités d'exposition propres au musée. Cela force l'examen attentif et critique de toute décision quant à la sélection des œuvres et des extraits d'œuvres, à la nature du matériel documentaire et aux manières de montrer le tout sans risque de confusion. Cette exposition est également l'occasion de tout un brassage de notions qui ne peuvent que transformer notre rapport à l'art, entendre par là ce qu'il est en termes de conscience de soi et du monde qui nous entoure mais aussi comme lieu d'expression d'un individu qui nous livre, à travers sa création, un état à vif de sa recherche la plus récente. C'est un privilège et une stimulation inestimables que d'être ainsi convié comme témoin, un témoin actif, intrigué par ce qu'il voit, inquiété par ce qu'il découvre de lui-même mais aussi dévoilé à lui-même, dans la rencontre au présent de l'art et de l'artiste.

Louise Déry

Commissaire

1 Il s'agit de l'exposition et du colloque *Bain public* présentés au Bain Saint-Michel à Montréal en 1996, événement mis en œuvre dans le cadre d'un cours organisé par Monique Régimbald-Zeiber, professeure à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Un catalogue a été publié par les étudiants à cette occasion : Collectif, *Bain public, événement et colloque sur le lieu en art actuel*, Montréal, 1996, 41 p. Depuis cette première initiative, plusieurs activités d'arts visuels se sont tenues dans ce même lieu.



The Exhibition as Exercise

Louise Déry

*She is vanishing. With the rest. The already ill seen bedimmed and ill seen again annulled. The mind betrays the treacherous eyes and the treacherous word their treacheries. Haze sole certitude.*¹

SAMUEL BECKETT

Exhibiting | Publishing

The project *Raphaëlle de Groot. En exercice* represents one of the most exuberant and visible forms of aesthetic and practical investigation there could be for an artist and the achievement of the most appealing “exhibition as worksite” imaginable for a curator;² decisively altering the role of one and the other and turning the gallery into a space that fosters action, revelation and theoretical speculation. Questions central to the process of varied interaction and unusual exercises dealt with the identity of the artist, the nature of the artist’s repertoire of actions and gestures, and the relationship to form and material, as well as the role of the witness, public mediation and ethics – all of which contributed to setting before the gaze and concocting for the mind an impressive range of artistic experimentation, whose impact could not but be fertile for anyone who took part.

To give an account of it after the fact in a catalogue – a form itself subject to indispensable reworkings – is no easy matter, in that the demanding nature of the exercises performed by the artist calls for an illuminating view, this being the first monograph about her. Therefore, it has been conceived to survey her approach as a whole, cutting a redirected, irregular, oblique cross section that can serve certain of the crucial principles that have driven her production for the past ten years: the detailed structuring of work methods, critical appreciation of vectors of research, conceptual porosity and temporal rupture between projects. For this reason, a dozen realizations since 1997 are presented here, through textual and visual material that is necessarily synthetic, in a rapid overview filled out by an exhaustive biobibliography for the specialist. A series of images of an unusual experiment conducted by Raphaëlle de Groot in a textile factory in Biella, Italy, *8x5x363+1* (2002-2006), is accompanied by texts by the artist that allow the project’s method, implementation and influence to be reconstructed from a museographical point of view. Particular attention has been paid to de Groot’s most recent experiment – the series of exercises carried out for the Galerie de l’UQAM – which is amply documented in photographs.

The book’s structure also makes synchronic pathways of thought and action visible, as suggested by the parallel arrangement of images documenting the Biella initiative and the artist’s texts. This is also the case for another section that appeared essential to the understanding of this catalogue, which I suggested to the artist even before the exhibition started, that is, to invite a writer to serve as witness to her work in the gallery and keep a sort of observer’s diary. This idea was based on the intuition that it was necessary to establish the scale of the project *En exercice*, as in 18th- and 19th-century picturesque paintings, where a figure appears, often toward

L’exposition mise en exercice

Louise Déry

*Elle se perd. Avec le reste. Le déjà mal vu s’estompe ou mal revu s’annule. La tête trahit les traîtres yeux et le seul traître mot leurs trahisons. Seule certitude la brume*¹.

SAMUEL BECKETT

Exposer | publier

Le projet *Raphaëlle de Groot. En exercice* représente l’une des formes de l’investigation esthétique et pratique la plus débordante et la plus visible qui soit pour un artiste, et pour le commissaire, l’aboutissement de l’«exposition chantier» la plus engageante possible², transformant les rôles des uns et des autres de manière déterminante et faisant de la galerie un espace propice à l’action, au dévoilement et à la spéculation théorique. Des questions centrales dans le processus d’interactions variées et d’exercices inouïs réalisés touchent l’identité de l’artiste, la nature de son répertoire d’actions et de gestes, le rapport à la forme et à la matière, le rôle du témoin, la médiation publique, l’éthique, tout cela contribuant à dresser devant le regard et à élaborer pour la pensée un impressionnant éventail d’expérimentations artistiques dont la portée ne peut qu’être féconde pour ceux et celles qui y ont pris part.

En rendre compte, dans l’après-coup et au sein du catalogue — une forme elle-même sujette à des remaniements indispensables —, n’est pas chose facile d’autant que l’exigence des exercices menés par l’artiste réclame une vision opportune, ce livre constituant sa première véritable monographie. Il a donc été conçu de manière à arpenter l’ensemble de la démarche, en pratiquant une coupe transversale mais oblique, infléchie et irrégulière, capable de servir certains principes cruciaux qui irriguent l’œuvre depuis dix ans, soit l’articulation détaillée des méthodes de travail, l’appréciation critique des vecteurs de la recherche, la porosité conceptuelle autant que l’éclatement temporel entre les projets. Voilà pourquoi on retrouve ici, en comptant sur un matériel textuel et iconographique forcément synthétique, une douzaine de réalisations depuis 1997, cette rapide traversée étant instrumentalisée au moyen d’une biobibliographie exhaustive destinée au chercheur spécialisé. S’ajoute un parcours iconographique consacré à une expérience inédite menée par l’artiste dans une usine de textiles à Biella en Italie, *8x5x363+1* (2002-2006), lequel est accompagné de textes de Raphaëlle de Groot qui permettent d’en restituer la méthode, la réalisation et la portée d’un point de vue muséographique. Finalement, une attention particulière s’attache à la plus récente expérimentation de l’artiste, à savoir l’ensemble d’exercices réalisés spécialement pour la Galerie de l’UQAM et proposé au moyen de textes et d’une abondante documentation photographique.

Dans sa structure même, le livre rend aussi visibles certains cheminements de pensée et d’actions synchroniques, comme le suggère justement le défilement en parallèle d’images documentant l’initiative de Biella et de textes



the bottom of the work, as a reference to the role of the onlooker and witness, and to indicate the scope of the sublime painted scene. Yann Pocreau assiduously acquitted himself of this mission, and his observation report unfurls in a linear, chronological band beneath the images.

Writings and pictures go hand in hand, sharing the page and suggesting affinities as documentation, in the retrospective section, process, in regard to Biella and *En exercice*, and reference, throughout the section that contains this essay. In this respect, my text deviates from my reflexes as a writer accustomed to deploying monographic perspectives, even if it often breaks from the chronological structure that generally prevails in this type of writing. I first had to assemble a sort of grab-bag of ideas, overflowing in a jumble, to avoid producing too rigid a framework and, because of this, to spontaneously accommodate the organization and movement of the many ideas that the approach and reading of de Groot's work generate. So I let the text come with relative freedom, soon realizing that it sought to present itself by itself, in the form of a counterpoint, which provided me with a simple but inclusive structure, apt to maintain a rhythm alternating the concepts of *exhibiting* and *publishing*, *action* and *exercise*, *thinking oneself* and *listening*, *manner* and *matter*, *forming* and *performing*, *immersion* and *alienation*, and last, *risking* and *exhibiting oneself*.

This way of writing, this manipulation of words that, I admit, tweaks my quirks as a writer and in all honesty accentuates them, seeks to convey the conceptual ductility and formal accomplishments of de Groot's approach. But the effort necessarily reaches its limits in the face of the paradox mentioned below, which will inevitably be experienced by anyone who stops to examine this artist's work – the paradox that opposes volubility and muteness and sets face to face the extreme tension of the work's language and the silence into which it makes us withdraw.

Action | Exercise

Before the artistic research of Raphaëlle de Groot, an initial realization is inescapable: for a good ten years, on the basis of a creative process whose most singular strategies are the sense of touch and the absence of seeing, the artist has been shattering most of the boundaries in the visual arts. And the effect is shattering, decisively smashing her own role as an artist and, consequently, the role of the exhibition curator who decides to observe, exhibit and comment on so irreducible an enterprise, which can be disorienting and raise not only a questioning of her competence but also serious doubts about the gaze. From the outset, all disciplinary specificity within

de l'artiste. C'est également le cas d'une autre section qui est apparue essentielle à la compréhension de ce catalogue et que j'ai proposée à Raphaëlle de Groot avant même que ne débute l'exposition, s'agissant d'inviter un auteur à se faire témoin de son travail dans la galerie et à dresser au quotidien une sorte de journal de l'observateur. Cette idée reposait sur l'intuition qu'il fallait donner une certaine échelle au projet *En exercice*, à l'exemple des tableaux pittoresques des dix-huitième et dix-neuvième siècles où un personnage prend place, souvent au bas de l'œuvre, pour évoquer le rôle du regardeur et du témoin, et pour donner la mesure du caractère sublime de la scène peinte. Yann Pocreau s'est acquitté de cette mission avec soin et son rapport d'observation, qui se développe de façon linéaire et chronologique, défile en bandeau au bas des images.

Comme on le constate ici, l'écrit et l'image se partagent l'espace de la page et cheminent ensemble, délivrant des affinités qui sont d'ordres divers: celui du document, dans le cas de la section rétrospective; celui du processus, à propos de Biella et *En exercice*; et celui de la référence, dans toute la partie qui concerne mon essai. À ce chapitre, le texte que je propose dévie de mes réflexes d'auteure habituée à déployer des perspectives monographiques, même si je l'ai souvent fait en rupture avec la structure chronologique qui distingue généralement ce genre d'écrit. Ici, il m'a d'abord fallu constituer une sorte de boîte à idées, en vrac, débordante, pour éviter de produire une charpente trop rigide et pour accueillir spontanément, de ce fait, les agencements et les mouvements d'idées particulièrement nombreux que génèrent l'approche et la lecture du travail de Raphaëlle de Groot. J'ai donc laissé venir le texte avec une relative liberté d'écriture, pour m'apercevoir bientôt qu'il cherchait à se présenter de lui-même sous la forme du contrepoint, ce qui m'a fourni une articulation très simple mais inclusive, capable d'adopter une rythmique où puissent alterner des concepts tels que *exposer* et *publier*, *agir* et *s'exercer*, *se penser* et *écouter*, *manières* et *matières*, *former* et *performer*, *s'immerger* et *se distancer* et finalement *se risquer* et *s'exposer*.

Cette manière d'écrire, ce maniement des mots qui, j'en conviens, travaille mes manies d'auteure et les accentue en toute conscience, cherche à traduire la malléabilité conceptuelle et les accomplissements formels qui particularisent la démarche de Raphaëlle de Groot. Mais l'effort connaît forcément ses limites devant ce paradoxe dont je parle plus loin et que doit vivre quiconque se penche sur le travail de cette artiste, à savoir celui qui oppose volubilité et mutisme et qui met face à face l'extrême tension du langage de l'œuvre et le retrait dans le silence auquel elle nous renvoie.

Agir | s'exercer

Devant la recherche artistique de Raphaëlle de Groot, un premier constat s'impose: l'artiste fait voler en éclats, depuis une bonne dizaine d'années et sur la base d'un processus de création dont les stratégies les plus singulières sont celles de l'aveuglement et du toucher, la plupart des frontières du champ des arts visuels. Elle le fait de façon éclatante, percutant de manière déterminante son propre rôle d'artiste et, en conséquence, celui du commissaire qui décide d'observer, d'exposer et de commenter une entreprise aussi irréductible, capable de générer le dépaysement et d'engendrer aussi bien une remise en question de sa compétence qu'un doute profond



the visual arts is undermined, the artist working by project rather than medium, exploring not only installation, performance and video but also public interventions, artist's books, audio works, publishing and exhibition curatorship. But it is not only in this regard that the operation proves complex. The unusual way de Groot has cultivated of unleashing a flood of questions, raising indeterminacies and breaking limitations; her way of eroding the edge of this discipline, of gnawing at its principles and rules, of freeing its mechanisms and reflexes; and above all, her bold crossover into other sectors of the human sciences to broaden the perimeter of her reflection and practice sweep anyone who attempts even vaguely identifying and confirming its boundaries into a precarious adventure.

A daunting paradox at the heart of the process seems to set the tone. On one hand is the inescapable profusion of the material to encompass, authentic and sincere, daring and prolix, that generously lets itself be thought about, makes itself open and opening, indeed expansive and welcoming. Such a wealth of meanings and intentions offered to perception and reflection has a good chance of satisfying the appetite of spectators who wish to measure themselves against an artistic process often considered difficult to grasp, just as it can allow to be fulfilled, at least in part, the legitimate expectation of the gaze, athirst for meaning, that will draw near to one of thought's last refuges today: art. On the other hand, experiencing Raphaëlle de Groot's work produces a destabilizing effect, commands a moment's retreat, drives us to the safety of the trenches, acts in such a way that we end up with few words to express it properly, to manifest its profusion, to comment on its expressive force, to convey its fundament.

For, despite its most telling figures – inquiry, listening, collection, sorting, blindness, the sense of touch – the meaning of de Groot's art seems to sneak off into some enigmatic zone, to be absorbed into a shadow that shrouds our capacity to see. There, it silences us and deprives us of our certainties; masked, it is indeed we whom it *shuts up* and disarms; fertile, it divests us of what we thought we knew by seeing, of what we felt we grasped by groping, of what we believed we apprehended by listening. Even in its resistance to *being* a work, to *making* a work, this oeuvre that unfolds between process and documentation, between what resides in the intangible and what is embodied in living material, dispossesses us of an expedient that, however arbitrary, generally offers the appreciable illusion of certifying the status of an artistic undertaking as an artwork. And yet, how can we imagine for a single instant that such an adventure is not in fact the very quintessence of what, today, has the greatest chance of making its mark as a work, has the greatest reason to *be a work* in itself, because it is a work of the self, a work-visage that becomes a mirror, a work-image that, as it comes to meet us, goes blind and enlightens us, blinds us and lights up?

This paradox – which has not ceased proliferating with the development of an artistic practice that draws its strength from a state of suspension between conceiving and projecting, imagining and suggesting, inventing and doing – allows a whole field of experimentation that is closely superimposed on the real fact, this reality that does not exist unless the artist is acting in an authentic breeding ground exempt from the least traffic with fiction because it derives from human experience. “What guides my choices is above all a relationship with

sur la question du regard. Dès le départ, toute spécificité disciplinaire à l'intérieur des arts visuels est minée, l'artiste travaillant par projet plutôt que par médium et s'adonnant aussi bien à l'installation, à la performance, à la vidéo, à l'intervention publique, au livre d'artiste, au travail sonore, à la publication qu'au commissariat. Mais ce n'est pas à ce seul chapitre que l'opération s'avère complexe. Cette façon inhabituelle qu'a cultivée Raphaëlle de Groot de faire affluer les questions, de susciter les indéterminations, d'enfreindre les limitations; cette manière de mordre dans les contours de sa discipline, d'en ronger les principes et les règles, d'en affranchir les mécanismes et les réflexes; et surtout, cette traversée audacieuse à l'intérieur d'autres secteurs des sciences humaines pour élargir le périmètre de sa réflexion et de sa pratique entraînent dans une aventure délicate tout auteur qui ambitionne d'en identifier et d'en confirmer le moindre des paramètres.

Un impressionnant paradoxe logé au cœur même de la démarche semble donner le ton. D'un côté, s'impose l'impression on ne peut plus réelle d'une abondante matière à embrasser, authentique et sincère, audacieuse et prolixe, qui se donne à penser avec générosité, qui se fait ouverte et ouvrante, voire expansive et accueillante. Une telle richesse de sens et de propos, ainsi offerte à la perception et à la réflexion, a de bonnes chances d'exaucer l'appétit du spectateur désireux de se mesurer à une démarche artistique souvent considérée comme difficile à saisir, de même qu'elle peut permettre de satisfaire, du moins en partie, l'attente légitime du regard assoiffé de sens qui consent à s'approcher, aujourd'hui, de l'un des derniers refuges de la pensée, l'art. Mais d'un autre côté, faire l'expérience du travail de Raphaëlle de Groot produit un effet déstabilisant, commande un moment de repli, pousse à quelque retranchement, fait en sorte que l'on se retrouve finalement avec très peu de mots pour justement le dire, pour en manifester le foisonnement, pour en commenter la force expressive, pour en traduire les fondements.

Car en dépit de ses figures les plus parlantes — l'enquête, l'écoute, la collecte, le tri, l'aveuglement, le toucher —, le sens du travail artistique de Raphaëlle de Groot semble se dérober vers quelque zone énigmatique, paraît se résorber dans une sorte d'ombre qui confisque notre capacité de voir. Là, il nous fait taire et nous prive de nos certitudes; masqué, c'est bien nous qu'il *tait* et qu'il dépouille; fertile, il nous dessaisit de ce que l'on pensait connaître en voyant, de ce que l'on jugeait comprendre en tâtonnant, de ce que l'on croyait apprendre en entendant. Même dans sa résistance à *être* une œuvre, à *faire* œuvre, ce travail qui se déplie entre processus et documentation, entre ce qui réside dans l'intangible et ce qui prend corps dans la matière vivante, nous dépossède d'un expédient qui, pour arbitraire qu'il soit, offre généralement l'appréciable illusion de certifier le statut d'une entreprise artistique en tant qu'œuvre. Pourtant et malgré tout cela, comment imaginer un seul instant qu'une telle aventure ne soit pas justement la quintessence même de ce qui, aujourd'hui, a le plus de chance de *faire* œuvre, a le plus de raisons d'*être* une œuvre en soi parce qu'il s'agit d'une œuvre de soi, d'une œuvre-visage qui se fait miroir, d'une œuvre-image qui, venant à ma rencontre, s'aveugle et m'éclaire, m'aveugle et s'éclaire?

Ce paradoxe, qui n'a de cesse de proliférer avec le développement d'une pratique artistique qui tire justement sa force d'un état de suspension entre concevoir et projeter, entre imaginer et proposer, entre inventer et faire, autorise tout un champ d'expérimentation qui se superpose étroitement avec le fait réel, ce réel qui n'existe pas



reality, with life in this world. Like many artists, I play with what I know art to be and not to be. I initiate well-considered actions that discourse with history, language, theory, the setting, contemporary life. But I struggle to prevent this from becoming an end in itself, because my purpose lies primarily in real relationships, those that I concretely establish with the world, with people.”³

It is as a function of this action, or more accurately interaction, that Raphaëlle de Groot creates elaborate research work-sites that draw her into the heart of the realities proper to communities such as the blind and visually impaired, nuns, household helpers and textile factory workers. She invests herself in them at length, invents all sorts of strategies to fathom their nature, intensifies her contact with the individuals in these milieus, collects a vast quantity of components and exhibits, which she patiently classifies and archives into a body of evidence. The results of this impressive labour destabilize today’s idea of artists and the role they ascribe to themselves, or that society consents to confer upon them. The results give an unprecedented and open, though destabilizing and uncertain, image of this role. Raphaëlle de Groot’s enterprise resides in questioning this image.

Works, archives, accessories, materials, documents, traces, procedures, relics – all are ways of naming the elements that generate this practice. The exhibition *Raphaëlle de Groot. En exercice*, to which this book closely bears witness, presents, as we have seen, various states of the artist’s research. At the beginning, fragments of previous projects and recent works gave an overview of a decade’s work, to provide a chronological thread. The exhibition design relied on the procedure of the timeline, allowing visitors to make their way through part of the gallery space taking the relative measure of the artist’s investment since she began working in the visual arts. Nearby, visitors had access to four observation tables that enabled them to understand various states of the research, method, system of gestures and materialization of the work-sites and objects created by the artist. Visitors could consult, discover and manipulate a sampling of specimens, tools and working documents giving evidence of the action and production strategies of Raphaëlle de Groot’s works, and could familiarize themselves with the process of collection and archiving proper to her approach.

Two other sections dealt with important recent works by de Groot. *8x5x363+1* features an experiment conducted by the artist in a textile factory in Biella, Italy. It shows how, after setting to work working in a real setting, Raphaëlle de Groot treated the data she gathered, organizing it into archives and ultimately making the artistic project a work in itself. The formulas of residence and immersion (from 2002 to 2004) are two conditions that made possible this undertaking, which took place during several months spread over two years, providing the ideal crucible for conducting all manner of experimentation with workers, as well as preparing varied activities like meetings with specialists, a colloquium, an exhibition and the publication of a book.

In the second section, *En exercice* (2006), she undertook to *literally* transform our perception of the artist, to remould this figure, turn it inside out and refigure it in order to palpate its features and facets. Here, the setting of the inquest, which is both a subject and an object of investigation, is art and certain of its realities: teaching (we were in a visual arts school); diffusion (the investigation took place in a university site devoted to contemporary art); and production (the gallery was transformed into a studio for the occasion). In putting this into

sans que l’artiste ne soit agissante sur un terreau absolument authentique, un terreau exempt de tout trafic le moins fictionnel parce que tributaire de l’expérience humaine. «Ce qui guide mes choix c’est d’abord un rapport au réel, à la vie ici-bas, explique Raphaëlle de Groot. Comme beaucoup d’artistes, je joue avec ce que je sais être et ne pas être de l’art. Je pose des actes réfléchis qui dialoguent avec l’histoire, le langage, la théorie, le milieu, la contemporanéité. Mais je lutte pour que ce jeu ne soit pas une fin en soi, parce que ma raison d’être se trouve avant tout dans les relations réelles, celles que j’établis concrètement avec le monde, avec les gens³.»

C’est en fonction de cet agir, ou mieux, de cet interagir, que Raphaëlle de Groot réalise de vastes chantiers de recherches qui l’entraînent au cœur de réalités propres à des communautés véritables, par exemple celles des aveugles et des malvoyants, des religieuses, des aides familiales ou encore des ouvriers du textile. Elle s’y investit longuement, invente toutes sortes de stratégies pour en sonder les caractéristiques, multiplie les interventions auprès des individus concernés par ces milieux, collecte quantité d’éléments et d’indices révélateurs qu’elle classe patiemment et qu’elle archive de manière à constituer des corpus témoins. Les résultats de cet impressionnant labeur déstabilisent l’idée que l’on se fait aujourd’hui de l’artiste et du rôle qu’il s’attribue ou que la société consent à lui conférer. Ils en donnent une image inédite et ouverte, bien que déstabilisante et incertaine. Or, c’est justement dans le questionnement de cette image que réside l’entreprise de Raphaëlle de Groot.

Œuvres, archives, accessoires, matériaux, documents, traces, procédés, reliques, autant de manières de nommer les éléments que génère cette pratique. L’exposition *Raphaëlle de Groot. En exercice*, dont témoigne étroitement ce livre, présente, comme nous l’avons vu, plusieurs états de la recherche de l’artiste. En guise d’amorce, certains fragments de projets antérieurs et quelques œuvres récentes sont réunis afin de donner, comme s’il s’agissait d’un fil chronologique, un aperçu d’une dizaine d’années de travail. La muséographie déployée recourt au procédé de la ligne de temps, permettant de franchir une partie de l’espace de la galerie en prenant une mesure relative de l’investissement de l’artiste depuis qu’elle œuvre dans les arts visuels. À proximité de ce dispositif, le visiteur accède à quatre tables d’observation permettant de comprendre divers états de la recherche, de la méthode, du système de gestes et de la matérialisation des chantiers et objets créés par l’artiste. Il est amené à consulter, découvrir et manipuler un échantillonnage de spécimens, d’outils et de documents de travail témoignant des stratégies d’action et de production d’œuvres de Raphaëlle de Groot et à se familiariser avec le processus de collecte et d’archivage propre à sa démarche.

Deux autres volets portent sur d’importantes œuvres réalisées récemment par de Groot. *8x5x363+1* est consacrée à une expérience menée par l’artiste dans une usine de textiles à Biella. Elle montre comment Raphaëlle de Groot, après s’être mise au travail et *en œuvre* dans un milieu réel, traite les données recueillies et les configure en archives organisées, faisant ultimement du projet artistique une œuvre en soi. Les formules de la résidence et de l’immersion (de 2002 à 2004) constituent deux conditions ayant rendu possible une telle entreprise qui s’est déroulée pendant une période de plusieurs mois et sur deux années, offrant le creuset idéal pour conduire toutes sortes d’expérimentations avec les ouvriers, de même que pour préparer des activités variées telles que des rencontres avec des spécialistes, un colloque, une exposition et la parution d’un livre.



practice, in her daily proceedings and, often, directly in action, Raphaëlle de Groot exercised, hanging in the air, fashioning impressive paper heads, decking herself out in bulky prostheses, drawing “blind,” moving around the space and accosting visitors to get them to take part in her experiments. She followed an actual physical training program. Her warm-ups, her work routine (which ranged from preparation of materials and accessories to the accomplishment of technical challenges requiring greater and greater skill) – in fact the entire exercise grew more demanding as the days passed, while occasional and regular spectators took part in the project, students came to the gallery with their classes, and organized groups attended performances, listened to communications and joined in guided tours. All these many and diverse witnesses examined the objects, materials and interventions, contributed to making drawings, little assemblages, photos and videos, and took part in the gradual development of *an* image of the exercise, with its contingent of residue, debris and remains. Above all, however, they attended the continual transformation of the *exercise*, the mutation of the figure of the artist, the physical upheaval of the gallery. These interventions and experiments, with the resulting objects and remains, made the exhibition an enormous fallow field. What accumulated in it was in a pre-archival state necessitating a host of decisions as to the status of each element. De Groot had to put the results of the *exercise* into form, make them into a work. But only when the exhibition had ended.⁴

In view of all this, it appears that Raphaëlle de Groot’s work stirs up various notions linked to the status of the artist, the studio setting, physical effort, risk-taking, the emergence of the work and its status. It also transforms the nature of her connection with the individuals she meets, the environments she investigates, the viewers she attracts. In the university context of the Galerie de l’uqam, other reference points blurred: she has been a professionally active artist for ten years and was invited in this capacity to do a solo project at the Galerie; and she is a student in this university’s visual and media arts graduate program, which led her to interact with both teachers and fellow students. In relation to her own milieu, which is, in the last analysis, that of art, de Groot’s work reconsiders a number of the principles that normally regulate the ties between artist and exhibition curator, critic, specialist and viewer through the fact of an artistic *practice* whose program dictates that it *be practised* in public, with and before onlookers.

Dans le second volet, *En exercice* (2006), elle s’emploie *littéralement* à transformer la figure de l’artiste, à la remodeler, à la retourner sur elle-même et à la refigurer à dessein d’en ausculter d’autres traits et d’autres facettes. Ici, on peut dire que le milieu d’enquête, celui qui fait sujet tout en étant objet d’investigation, est précisément celui de l’art et de quelques-unes de ses réalités propres, celle de l’enseignement (nous sommes dans une école d’arts visuels), de la diffusion (l’investigation prend place dans un lieu universitaire dédié à l’art contemporain) et de la production (la galerie se transformant pour la circonstance en atelier). Dans sa *mise en exercice* et dans le déroulement au quotidien et souvent en direct des actions, Raphaëlle de Groot s’exerce à se suspendre dans le vide, à se fabriquer d’impressionnantes têtes en papier, à s’affubler de prothèses encombrantes, à dessiner à l’aveugle, à se déplacer dans l’espace et à interpeller le visiteur afin qu’il participe à son expérimentation. Ce faisant, elle s’adonne à un véritable programme d’entraînement. Ses périodes de réchauffement, sa routine de travail qui va de la préparation de ses matériaux et accessoires à l’accomplissement de défis techniques requérant de plus en plus d’habileté, bref tout son plan d’exercices s’amplifie au fil des jours tandis que des spectateurs occasionnels ou assidus participent au projet, que des classes d’étudiants se retrouvent dans la galerie pour y suivre un de leurs cours, que des groupes organisés viennent y voir les performances, entendre des communications et se joindre à des visites commentées. Tous autant qu’ils sont, ces témoins divers et nombreux examinent la nature des objets, des matériaux et des interventions, collaborent à la production de dessins, de petits assemblages, de photos et de vidéos, et s’adonnent à la constitution progressive d’une image de l’exercice, avec son contingent de résidus, de débris, de reliquats. Mais surtout, ils assistent à la transformation continue de l’exercice, à la mutation de la figure de l’artiste, au bouleversement physique de la galerie. Ces interventions et expérimentations, avec les objets et les restes qui en résultent, font du lieu d’exposition une immense friche. Ce qui s’y accumule est en quelque sorte dans une situation de préarchivage requérant une multitude de décisions à prendre quant au statut de chaque élément. Raphaëlle de Groot se trouvera appelée à mettre en forme et en œuvre les résultats de l’exercice. Au terme de l’exposition seulement⁴.

Au regard de cet ensemble, il appert que les travaux de Raphaëlle de Groot remuent plusieurs notions liées au statut de l’artiste, au contexte d’atelier, à l’effort physique, à la prise de risque, à l’émergence de l’œuvre et à son statut. Ils transforment aussi la nature de ses liens avec les individus qu’elle rencontre, les contextes qu’elle observe, les spectateurs qu’elle accueille. Dans le milieu universitaire associé à la Galerie de l’uqam, d’autres repères sont brouillés: du fait qu’elle soit à la fois une artiste professionnellement active depuis une dizaine d’années et qu’elle se trouve invitée à ce titre à réaliser un projet monographique dans la Galerie de l’uqam; et en raison de sa situation d’étudiante du programme d’études supérieures en arts visuels et médiatiques de cette même université, ce qui l’amène à interagir tout autant avec des professeurs qu’avec des collègues étudiants. Finalement et par rapport à son propre milieu qui est, tout compte fait, celui de l’art, le travail de Raphaëlle de Groot reconsidère nombre de principes qui régulent habituellement les liens entre l’artiste et le commissaire, le critique, le spécialiste et le spectateur, par le fait d’une *pratique* artistique se donnant pour programme de *se pratiquer* en public, avec et devant des témoins.



Thinking Oneself | Listening

Raphaëlle de Groot’s projects in the past ten years seem divided between two poles. On one hand, they are based on repeated direct contact with interlocutors from the milieu she is investigating, whether or not they are associated with an art context. Favours the encounter with the Other, whether during suggested or actual inquiries involving a harvest of clues or arising from a socio-historical or anthropological approach,⁵ she develops her work on an ethical principle moored to mechanisms of creation regulated by respect for the identity of the witnesses and the authenticity of the facts. Indeed, the major part of her artistic activity takes form prior to the work, well before the exhibitable nature of the site is formalized and in a way that closely conveys the dimension widely associated with the identity of the individual or group she is working with. The initiatives carried out with nuns, the visually impaired and factory workers in Biella are examples of the artist’s concern to establish a relationship of confidence and authenticity. “In the encounter with a world or a reality that is not mine,” she explains, “I try to involve the Other in a process that incites them to produce a sign, a mark or a narrative.”⁶ Elsewhere she adds, “My works speak above all of a state of listening and attentiveness allowing a progression from the visible to the invisible, from the conscious to the unconscious and, by extension, from self to other.”⁷ The question of listening predominates here, and, as Jean-Luc Nancy tells us, “to be listening is to be always on the verge of meaning.”⁸ For Raphaëlle de Groot, this faculty, which is also an aptitude and a principle, makes possible the negotiation that, without this predisposition, is inoperative.

On the other hand, some of her experiments, although they take place in immersion, show the artist withdrawing into herself, blindfolding herself, isolating herself, cutting herself off from the common activity to place herself in peril another way. Her secure area – that offered by the natural settings of the art school, studio and exhibition site, as well as the varied social contexts she inserts herself in – along with her competence as an artist skilled at handling colour, form, line, image and so forth, undergoes a major shift. By forgoing sight, as she frequently does, and donning prostheses that compromise her potential, by handicapping herself, by forcing herself to execute compulsory figures, indulging in contortions, manipulations, impressive disguises, the artist not only exhibits her awkwardness and vulnerability but also seriously undermines her very condition as an artist, at risk letting herself be seen this way, dispossessed of her powers, when what is sought and celebrated is her elan. The artist’s mask, which blinds her, perhaps becomes what unmasks her by exposing her fragility, and by that I mean the extreme fragility of being an artist today, of wanting to be, being able to be.

In such moments of withdrawal, as revealed for example in *Drawing Session* (2004), *Life Class* (2005) and especially *En exercice* at the Galerie de l’UQAM, an incredible tension is expressed between the artist, who, mute and withdrawn, poses an obstacle to her own gaze, and the fascinated wordless visitor to whom all that is left for grasping this strange phenomenon is sight. For in these situations of artistic work – and the situation produced during *En exercice* was most revelatory of this – a prodigious silence reigns! Because there is peril for the artist who, unseeing and encumbered as she is, risks climbing ladders, rolling in stairwells, leaving the gallery and, with it, her landmarks, to collapse under the weight of what she carries like a cocoon that encloses and isolates

Se penser | écouter

Les projets menés par Raphaëlle de Groot depuis dix ans semblent répartis entre deux pôles extrêmes. D’une part, ils sont axés sur le contact direct et répété avec des interlocuteurs issus des milieux qu’elle investigate, qu’ils soient associés ou non au contexte artistique. Privilégiant la rencontre avec l’autre, que ce soit lors d’enquêtes suggérées ou véritables évoquées par la récolte d’indices ou relevant d’une approche socio-historique ou anthropologique⁵, elle développe son travail sur le principe d’une éthique solidement arrimée à des mécanismes de création régulés en fonction d’un respect de l’identité des témoins et de l’authenticité des faits. Ainsi, la partie prépondérante de ce qui constitue son activité artistique prend corps en amont de l’œuvre, bien avant que ne s’organise la nature *exposable* du chantier, de manière à traduire au plus près la dimension largement identitaire de l’individu ou du groupe avec lequel elle travaille. Les initiatives réalisées avec les religieuses, les malvoyants ou les ouvriers de Biella sont exemplaires de ce souci qu’a l’artiste d’établir une relation de confiance et de sincérité. « Dans la rencontre d’un monde ou d’une réalité qui n’est pas la mienne, explique-t-elle, je tente d’impliquer l’autre dans un processus en l’incitant à produire un signe, une marque ou un récit⁶. » « Mes réalisations, ajoute-t-elle ailleurs, témoignent avant tout d’un état d’écoute et d’attention permettant de cheminer du visible à l’invisible, du conscient à l’inconscient et, par extension, de soi à l’autre⁷. » La question de l’écoute est ici prépondérante et, comme nous l’indique Jean-Luc Nancy, « être à l’écoute, c’est toujours être en bordure du sens⁸ ». Pour Raphaëlle de Groot, cette faculté, qui est aussi une aptitude et un principe, rend possible la négociation qui, sans cette predisposition, est inopérante.

D’autre part, certaines de ses expérimentations, bien qu’elles se produisent dans un contexte immersif, montrent l’artiste se repliant sur elle-même, s’aveuglant, s’isolant, se retranchant de l’action commune pour se mettre autrement en péril. Son aire de sécurité — celle qu’offrent les milieux naturels que sont l’école d’art, l’atelier, le lieu d’exposition et les contextes sociaux plus divers dans lesquels elle s’est insérée — aussi bien que son champ d’aptitudes comme artiste habile à manier couleur, forme, ligne, image, etc., connaissent un important déplacement. En s’aveuglant comme elle le fait fréquemment, en s’affublant de prothèses qui compromettent ses possibilités, en s’infligeant des handicaps contraignants, en s’astreignant à des figures imposées, en se livrant à des contorsions, des manipulations, des déguisements impressionnants, l’artiste exhibe non seulement ses maladresses et sa vulnérabilité, mais elle porte sérieusement atteinte à sa condition même d’artiste qui ne saurait sans risque se laisser voir ainsi, en apparence dépossédée de ses moyens, alors que c’est son brio qui est préféablement recherché et célébré. Ce qui constitue ici le masque de l’artiste et qui l’aveugle devient peut-être ce qui la démasque en dévoilant toute sa fragilité, entendre par là la fragilité extrême qu’il y a aujourd’hui à être artiste, à le vouloir, à le pouvoir.

Dans de tels moments de repli, ceux que dévoilent par exemple *Drawing Session* (2004), *Life Class* (2005) et tout spécialement *En exercice* réalisé dans la Galerie de l’UQAM, une incroyable tension s’exprime entre l’artiste qui, muette et repliée sur elle-même, fait obstacle à son propre regard, et le visiteur fasciné, sans mot, à qui ne reste que la vision pour se saisir de cet étrange phénomène. Car dans ces situations de travail artistique — et celle



her. But above all because in this situation, it is the reign of silence that makes listening possible. This listening is different from that described above. It is a relay for the other senses, particularly touch; it depends on a silence that, despite the artist's withdrawal, becomes the tool by which communication and negotiation are undertaken; it is the sign of a presence that makes possible the meeting, the reference to the Other. "The entire aural presence" – getting back to Jean-Luc Nancy – "is thus made of a complex of references whose intertwining is the resonance, or the 'sonance,' of the sound, an expression that must be understood – understood and listened to – from the perspective of both the sound itself, or its emitting, and its reception, or its hearing: it is from one to the other that it 'sounds.' There where the visible or tactile presence holds still in an 'at the same time,' the sound-presence is an essentially mobile 'at the same time,' vibrating with the round trip between source and ear, across open space, a presence of presence rather than pure presence. One could propose to say there is the *simultaneous* of the visible and the *contemporary* of the audible. This presence is thus always in the referring back to the meeting. It refers *itself to itself*, it encounters itself, or better, it holds fast against itself, to its opposite and wholly against. It is co-presence or 'presence in presence,' if I may put it that way."⁹

The strategy of "blindness" and invisible but audible presence so frequent in the artist's work recalls the tension between the tragic inaccessibility of the gaze and the irrepressible desire to see, a tension that art, in its historical function, never ceased evoking, as has been revealed by, among other things, the exhibition and catalogue prepared for the Louvre by Jacques Derrida in 1990, *Memoirs of the Blind*.¹⁰ But it also conveys the intention of the artist, who at all times has to show, to sketch this thing that is impossible to represent, that is metaphorized in de Groot's work in the figure of the artist, a mirror image that cannot divest itself of the autobiographical effigy when the practice is based on narration that is both real and self-referential. When the artist "blinds" herself to think and listen, when she exhibits the idea of sight and the fact that she beseeches the visitor's gaze, a subtle intersecting can be identified, played out between the artist as the one who shows and the viewers as those upon whom contemplation – of the human figure in particular – constitutes a powerful attraction, as well as an extension of their being in an image that, speaking for itself, cannot remain mute.

Manner | Matter

The work produced by Raphaëlle de Groot is experimentally and fundamentally an inquiry into ways of making and materials for making whose nomenclature could be summed up as a series of acts (to document, to inquire, to collect, to sort, to interact, to form, to perform) and an array of techniques, materials and supports of various natures and sizes (files, cards, books, archival folders, display counters; drawing, painting, photography, video, sculpture, text; modelling clay, paper, various accessories, furniture, etc.). One could no doubt build an

produite lors du déroulement du projet *En exercice* en aura été le grand révélateur —, un prodigieux silence règne! Parce qu'il y a péril pour l'artiste qui, ne voyant pas et encombrée qu'elle est, se hasarde dangereusement à grimper sur des escabeaux, à rouler dans les escaliers, à sortir de la galerie et donc de ses repères, à sombrer sous le poids de ce qu'elle transporte comme un cocon qui l'enferme et l'isole. Mais surtout parce que dans cette situation, c'est justement en raison du silence qui règne que l'écoute est possible. Cette écoute-là est différente de celle que nous décrivions précédemment. Elle est un relais pour les autres sens, celui du toucher particulièrement; elle dépend de ce silence qui, malgré le repli de l'artiste, devient l'outil par lequel la communication et la négociation s'engagent; elle est le signe d'une mise en présence qui rend possibles la rencontre, le renvoi à l'autre. «Toute la présence sonore, pour revenir à Jean-Luc Nancy, est ainsi faite d'un complexe de renvois dont le nouage est la résonance ou la 'sonnance' du son, expression que l'on doit entendre — entendre et écouter — aussi bien du côté du son lui-même, ou de son émission, que du côté de sa réception ou de son écoute: c'est justement de l'une à l'autre qu'il 'sonne'. Là où la présence visible ou tactile se tient dans un 'en même temps' immobile, la présence sonore est un 'en même temps' essentiellement mobile, vibrant de l'aller-retour entre la source et l'oreille, à travers l'espace ouvert, présence de présence plutôt que pure présence. On pourrait proposer de dire: il y a le *simultané* du visible et le *contemporain* de l'audible. Cette présence est donc toujours dans le renvoi ou la rencontre. Elle se renvoie à *soi*, elle se rencontre ou, mieux, elle se fait contre *soi*, à son encontre et tout contre. Elle est co-présence ou encore 'présence en présence', si l'on peut dire⁹.»

Cette stratégie de l'aveuglement et de la présence invisible mais audible, si fréquente dans le travail de l'artiste, évoque certes la tension existant entre l'inaccessibilité tragique du regard et le désir irrépressible du voir, tension que l'art, dans sa fonction historique, n'a eu de cesse d'évoquer, ce qu'ont révélé entre autres l'exposition et le catalogue préparés pour le Louvre par Jacques Derrida en 1990, *Mémoires d'aveugle*¹⁰. Mais elle traduit également l'intention de l'artiste qui de tout temps a été de faire voir, d'esquisser cet impossible à représenter qui se trouve métaphorisé, chez de Groot, dans la figure de l'artiste, figure spéculaire qui ne peut se défaire de l'effigie autobiographique quand la pratique s'appuie sur une narration aussi réelle qu'autoréférentielle. Quand l'artiste s'aveugle pour se penser et écouter, quand elle expose l'idée de la vue et qu'elle implore le regard du visiteur, c'est une subtile intersection qui se voit identifiée: celle qui se joue entre l'artiste comme celui qui montre et le spectateur comme celui chez qui la contemplation — celle de la figure humaine en particulier — constitue un puissant attrait autant qu'une prolongation de son être dans une image qui, se faisant visage, ne peut rester muette.

Manières | matières

L'œuvre que produit Raphaëlle de Groot est une recherche en essai et en assise sur la création de manières de faire et de matières à faire dont la nomenclature pourrait se résumer en une série de gestes (documenter, enquêter, collecter, trier, interagir, mettre en forme, performer) et une panoplie de techniques, matières et supports de natures et d'échelles variées (dossiers, fiches, livres, fardes, présentoirs; dessin, peinture, photo, vidéo, sculpture, texte; pâte de sel, papier, accessoires divers, mobilier, etc.). On parviendrait sans doute à en architecturer les



architecture of the principles according to the work-sites she has carried out, diagram their lexicon as a table with a timeline along the bottom and an enumeration of their actions along the side. “Just like human memory, which encodes, stores and reconstitutes information through relational mechanisms, I try to make perceptible those worlds that are out of sight, that are held back or latent, through processes of arranging, classifying and reorganizing material that already exists.”¹¹ One could speak of the de Groot method.

But the mobile nature of this practice manifests itself in ways that evade all overly rigid frames. This does not seem unrelated to the fact that de Groot maintains a very episodic relationship with the studio in the usual sense. One might suggest that for her, the studio becomes what is made possible by work residencies and symposiums or provided by exhibition venues in terms of space, time, equipment and resources. But one would also have to say that the studio resides in the possibility of an active presence within particular groups where her ideas, spirit of initiative and effort, as well as the work of her own body, combine with the conception of the setting itself as a constituent material. Thus, the convent, the textile factory, the domestic world of the home helper, behind the scenes at the university gallery and the street offer themselves to the artist as the place of conception and execution of her projects, each one generating the conditions of the practice and, thereby, of the manners and highly varied materials in which to embody them.

As we have seen, several of the artist’s works took shape outside the art world. She develops her concept by immersing herself in various social contexts. But she must then as well see to the budget, negotiations and management of the people involved, which includes regulating professional and basic ethical considerations. De Groot is extremely aware of the risks of manipulation and mistrust that can arise when she plunges into a milieu that is alien – but receptive to – art: “I sometimes get the impression I am a *tourist* (despite myself, potentially disrespectful, voyeuristic and invasive) in the world of the Other. There is something unacceptable for me in this attitude. I am nonetheless inevitably confronted with it because I am seeking a change of scene, the unfamiliar. And a similar feeling that I am taking advantage of people overtakes me when, while strongly favouring respect and listening in my interactions, I nonetheless voluntarily place the people I meet in a situation of vulnerability.”¹²

Before these perspectives of the “interhuman,” to use Nicolas Bourriaud’s word,¹³ the artist’s challenge consists of taking into account tastes, expectations and desires that can be distant from hers, in order for the impact of her actions to mobilize in another way the relationship between the artist’s potential action and society. De Groot considers her ways of going about this and the experience that results from her work-sites as the artwork’s site of existence. If the length of immersion is a dominant factor of her work method (intense investments that can run from several months to several years), the questioning of the artist’s action is ceaselessly thrown back onto the idea of the quest, of the motive behind the intervention, of process, material and the effects produced under her action. “To deprive myself of sight, inhibit my movements and cover and transfigure my face become ways of making a sort of blind spot appear, a site of self-relinquishment and rupture where I lose contact with my landmarks. This state of disorientation instigates a struggle; it forces me to find a voice through the blindness and the loss of

principes selon les chantiers qu’elle a réalisés, à en schématiser graphiquement le lexique de manière à dégager un tableau qui fournirait en abscisse une ligne de temps et en ordonnée une déclinaison précise des gestes. «Tout comme la mémoire humaine qui encode, stocke et restitue des données grâce à des mécanismes de mise en relation, précise l’artiste, je cherche à rendre perceptibles des univers hors-champ, retenus ou en latence, en exploitant des processus d’ordonnance, de classification et de réorganisation d’une matière déjà existante¹¹.» On pourrait parler ici de la méthode de Groot.

Mais la nature si mouvante de cette pratique connaît des manifestations qui échappent forcément à tout cadre trop strict. Cela ne me semble pas étranger au fait que de Groot entretient un rapport fort épisodique à l’atelier au sens où on l’entend habituellement. On pourrait avancer que l’atelier devient pour elle ce que rendent possibles les résidences de travail et les symposiums, mais également ce qu’offrent les lieux d’exposition en terme d’espace, de temps, d’équipement et de ressources. Mais il faudrait aussi suggérer que l’atelier réside dans la possibilité d’une présence active au sein de groupes particuliers où ses idées, son esprit d’initiative, son labeur aussi bien que le travail de son propre corps s’allient à la conception du milieu lui-même comme matériau constitutif. Ainsi, le couvent de religieuses, l’usine de textiles, l’univers domestique de l’aide familiale, les coulisses de la galerie universitaire, la rue s’offrent-ils à l’artiste comme le lieu de conception et de réalisation de ses projets, chacun générant les conditions de la pratique et du coup des manières et des matières fort diverses dans lesquelles l’incarner.

Comme nous l’avons vu, plusieurs œuvres de l’artiste prennent corps en dehors du milieu de l’art. En s’immergeant dans des contextes sociaux variés, elle se retrouve à développer ses concepts en devant assurer également budget, négociation et gestion des personnes impliquées, ce qui appelle aussi le réglage de considérations déontologiques et éthiques fondamentales. De Groot se montre extrêmement consciente des risques de manipulation ou de la méfiance qui peuvent survenir lorsqu’elle intervient dans des milieux étrangers mais accueillants à la chose artistique: «J’ai parfois l’impression d’être *touriste* (malgré moi potentiellement irrespectueuse, voyeuse et envahissante) dans l’univers de l’autre. Il y a quelque chose d’inacceptable pour moi dans cette attitude. J’y suis toutefois inévitablement confrontée puisque je recherche le dépaysement. Et un même sentiment d’abuser des gens m’envahit quand, privilégiant très fort le respect et l’écoute dans mes interactions, je place tout de même volontairement les personnes que je rencontre dans une situation qui les rend vulnérables¹².»

Devant ces perspectives de l’«interhumain», pour le dire comme Nicolas Bourriaud¹³, le défi de l’artiste consiste à prendre en compte des goûts, des attentes et des désirs pouvant être fort éloignés des siens afin que la portée de ses gestes puissent mettre en acte autrement le rapport entre le potentiel d’action de l’artiste et la société. De Groot considère ses manières de faire et l’expérience qui résulte de ses chantiers comme le lieu d’existence même de l’œuvre. Si le temps d’immersion constitue un facteur prépondérant de la méthode de travail (des investissements intenses pouvant aller de quelques mois à quelques années), le questionnement sur le geste de l’artiste est sans cesse relancé sur l’idée de la quête, du motif de l’intervention, du processus, de la matière et des effets produits sous son action. «Me priver de la vue, entraver mes gestes, couvrir et transfigurer mon



my own subjectivity. In this process, I bring both my identity and the figure of the artist into play to question the framework of the actions that determine us.”¹⁴ From one project to the next, each moment, exercise, action and event, however infinitesimal, of the artist, participants and visitors, produces traces, signs, content that is organized conceptually to produce not only the work but also the textual and visual narrative that will bring it into existence. Each document that raises, samples and retains these traces, guideposts, gestures – fragments culled from an often imposingly varied accumulation of detail – contributes to working out moments of condensation, facts of synthesis in a story that is anticipated, certainly, but must evolve and be resolved in the very framework of the process.

These ways of making take material form in a modelling material, a shapable medium. Gathering up dust and debris to glue onto a board like a collection of specimens, cutting out entries from the phonebook to rearrange by street address rather than alphabetically by name, and reconstituting her “blind” drawings¹⁵ in relief so they may be read by the visually impaired could indeed signify the precariousness of the artistic act and an erosion of the artist’s role. But that’s just it. Knowing and exhibiting de Groot’s work makes her interest in the material manifest, makes her attention to the notions of form and composition obvious. The fact that for years she has been producing – and allowing to be transformed – modelling clay forms that she fashions, dresses, colours, classifies and exhibits indicates an intense, sustained rapport with the material. She remains irreducibly attached to the notions of form, line and colour, and in her work overall, aesthetic considerations are decisive.

Some of de Groot’s video creations serve as a buffer between her projects with groups of observers from outside the visual arts and the recent series of exercises executed in public in an art venue like the Galerie de l’UQAM. They too are based on exercises but were done in the studio and recorded by video camera. *Étude 1*, *Étude 2* and *Exercice filmé 1* now seem decisive in the artist’s career, marking a turning point in her work. Prior to them, she appeared to be motivated by revelation and unveiling, which she often manifested in drawing. The thread that ties her entire practice together is drawing – whether done from observation and touch, as in *Dévoilement* and *Colin-maillard*, or from memory – and it liberates some of the potential of the mental image. At first, the video camera served to document “blind” experiments conducted with her own body, recorded in-studio performances that could be viewed later and thus provide a means of interpretation. But the camera soon became an extension of de Groot’s eye, turning its gaze upon her to become at once its source and point of impact. This set up another space of representation that targeted her own image to enable her to observe it. “I obliterate my identity,” she explains, “and wrap my head up in various materials that block my view and impose physical constraints that limit my movements. The time-deferred mirror of a video recording and the alienating effect of the handicaps that I set for myself create a distance that positions me as a ‘subject-object.’ Then a sculptural character appears who, although built around my head and by my gestures, seems alien to my person.”¹⁶

This alien nature is in fact a constituent feature of the artist’s identity. In her most recent, mainly performance-based experiments, in view of her reluctance and despite her long-held reservations about this art form, an important paradigm shift occurred. Having herself become the subject and the object of the creation, what she engenders

visage deviennent des manières de faire surgir une sorte de point aveugle, un lieu de dessaisissement de soi et de rupture où je perds mes points de repère. Cet état de désorientation appelle une lutte; il me force à retrouver une voix à travers l’aveuglement et la perte de ma propre subjectivité. Dans ce cheminement, je mets autant en jeu mon identité que la figure de l’artiste pour questionner les cadres d’actions qui nous déterminent¹⁴. » D’un projet à l’autre, chaque moment, chaque exercice, chaque geste ou chaque manifestation même infime, qu’il soit de l’artiste ou des participants et des visiteurs, produit des traces, des signes, des contenus qui trouvent à s’organiser conceptuellement afin de générer non seulement l’œuvre mais aussi le récit textuel et visuel qui la fera exister. Car chaque document qui relève, échantillonne et retient ces traces, repères, gestes — il s’agit de fragments extirpés d’une accumulation souvent impressionnante de détails diversifiés — contribue à élaborer des moments de condensation, des faits de synthèse d’une histoire anticipée certes, mais appelée à se développer et à se dénouer dans le cadre même du processus.

Ces manières de faire finissent par se matérialiser dans une matière à modeler, dans une pâte à mettre en forme. Ramasser des poussières pour les coller sur des planches de collection, découper des entrées dans un bottin téléphonique pour les reclasser par rue plutôt que par ordre alphabétique ou restituer en relief des dessins faits «à l’aveugle¹⁵» pour les proposer à la lecture de personnes malvoyantes pourraient bien signifier la précarité du geste de l’artiste et une érosion véritable de son rôle. Mais justement. Connaître et exposer le travail de de Groot rendent manifestes son intérêt pour la matière, son attention aux notions de forme et de composition. Le fait qu’elle produise et laisse se transformer depuis des années des agrégats en pâte de sel, qu’elle façonne, enrobe, colore, classe et expose, témoigne d’un rapport intense et soutenu à la matière. Elle demeure irréductiblement attachée aux notions de forme, de ligne et de couleur et, dans l’ensemble de son travail, les considérations esthétiques sont déterminantes.

Quelques réalisations vidéographiques de Raphaëlle de Groot agissent comme chevilles entre ses projets avec des groupes témoins ne provenant pas des arts visuels et la récente série d’exercices exécutés en public dans un lieu artistique comme la Galerie de l’UQAM. Elles reposent elles aussi sur la notion d’exercices, ceux-ci ayant cependant été effectués en atelier et captés par une caméra vidéo. Les *Étude 1* et *Étude 2*, de même que *Exercice filmé 1*, paraissent maintenant décisifs dans le cheminement de l’artiste et constituent un tournant dans son travail. Rappelons qu’elle s’est montrée jusque-là mobilisée par les questions de la révélation et du dévoilement, et qu’elle s’est maintes fois servie du dessin pour les rendre manifestes. Le dessin est un véritable fil conducteur dans toute sa pratique, qu’il soit fait au moyen de l’observation ou du toucher, comme dans *Dévoilement* ou *Colin-maillard*, ou qu’il soit réalisé de mémoire et puisse libérer certaines potentialités de l’image mentale. L’idée de travailler avec une caméra vidéo a d’abord servi à documenter les expérimentations «à l’aveugle» conduites sur son propre corps, sorte de performances d’atelier enregistrées sur le ruban pour en permettre ensuite le visionnement et en assurer de ce fait la lecture. Mais pour de Groot, la caméra devient bientôt une véritable extension de l’œil pour retourner le regard vers elle-même, pour en devenir à la fois la source et le point d’impact. Un autre espace de représentation se met en place, lequel cible justement sa propre image pour en



live before visitors produces a repertoire of artistic actions clearly demonstrating that today, the issues of art often reside in an enactment of the processes and means, and that these make possible the gaze. “The works make us their spectator, and we make them our organs of ‘perception’ of the ‘invisible,’” Jean-Luc Nancy has aptly said.¹⁷ “That to which the gaze accedes applied to the non-seeing, our gaze on the mask, is both the empty eye and the backside or inside of the eye: my vision slips behind sight – which was, after all, one of the inquiries of both painting and philosophy. To bring the invisible to the surface or make sight be seen and to render the aspect of the *perspect* are two perspective lines leading to the vanishing point of all ‘visual’ art and all thought of the *intuitus*, of schematization and of phenomenality in general.”¹⁸

The fact that some projects, *Exercice filmé 1* for one, did not take place in public in no way precludes the idea that the blinded image, wrapped and highlighted, coming to life before the camera manages to create the Other. “To deprive oneself of seeing,” Maurice Blanchot wrote, “is still a way of seeing. The eye’s obsession designates something other than the visible.”¹⁹ But in deciding to exhibit these experiments, the artist does not forgo the idea of being seen. This phenomenon of retroversion, to use Foucault’s expression, indeed of retrovision, becomes a pivotal point in the artist’s entire oeuvre, and it is the video performance that reveals it. “Video performance,” she explains, “is a new element in my work. As a kind of counterpart to the clay-like substance present in several of my works, it is my own self that, under the camera’s lens, becomes the modelling material.”²⁰

Immersion | Alienation

As mentioned previously, the self-representation made possible by video is not the only means by which Raphaëlle de Groot seeks to mould her identity as an artist. She also scrutinizes its features by examining the perceptions her presence generates in the non-art milieus where she intervenes. Biella provides a choice example, because it is the most recent, preceding her exhibition at the Galerie de l’UQAM by only a short time. It falls in a direct line with a work-site carried out in 1999-2001 on the life of household helpers in Quebec, having in common with it a demonstration of the artist’s extension of her role, often initiating and overseeing every aspect of the work. By conceiving the project, getting involved in organizing it, orchestrating teams, working on the funding



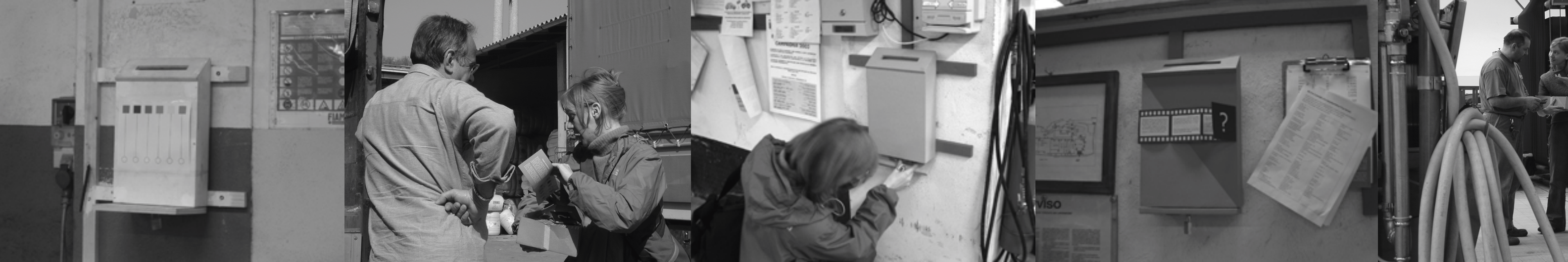
permettre l’observation: «j’oblitére mon identité, explique-t-elle, et m’emballe la tête de différents matériaux qui me coupent la vue et m’imposent des contraintes physiques qui limitent mes mouvements. Le miroir offert en différé par l’enregistrement vidéo et l’effet aliénant des handicaps que je me prescris installent une distance qui me pose comme ‘sujet-objet’. Apparaît alors un personnage sculptural qui, bien que construit à même ma tête et par mes gestes, semble étranger à ma personne¹⁶.»

Cette étrangeté est justement constitutive de l’identité de l’artiste. Dans ses expérimentations plus récentes, largement tributaires de la performance — cela en raison de sa résistance et malgré les réserves qu’elle a longtemps entretenues à l’égard de cette forme artistique —, se produit un changement important de paradigme. Devenue elle-même sujet et objet de la création, voilà que ce qu’elle engendre, en direct et devant le visiteur, produit un répertoire d’actions artistiques démontrant bien que les enjeux de l’art, aujourd’hui, résident souvent dans une « mise en œuvre » des processus et des moyens et que ceux-ci rendent possible le regard. « Les œuvres nous font leur spectateur, et nous les faisons nos organes de ‘perception’ de l’‘invisible’ », dit avec raison Jean-Luc Nancy¹⁷. « Cela à quoi accède le regard porté sur le non-voyant, notre regard sur le masque, c’est aussi bien l’œil vide que le revers ou le dedans de l’œil: ma vue glisse jusqu’à l’arrière de la vue — ce qui fut, après tout, une des recherches de la peinture aussi bien que de la philosophie. Faire venir l’invisible à la surface ou faire voir la vue, rendre l’aspect du *perspect*, ce sont les deux lignes de fuite de tout art dit ‘visuel’ et de toute pensée de l’*intuitus*, du schématisme et de la phénoménalité en général¹⁸. »

Le fait que certains projets ne se soient pas déroulés devant public, comme *Exercice filmé 1*, n’empêche en rien l’idée que cette image aveuglée, enveloppée et surlignée qui prend vie devant la caméra en arrive à créer l’autre. « Se priver de voir, écrivait Maurice Blanchot, est encore une manière de voir. L’obsession des yeux désigne autre chose que le visible¹⁹. » Mais dans la décision qu’elle prend d’exposer ces expérimentations, l’artiste ne se prive justement pas de l’idée d’être vue. Ce phénomène de rétroversion, pour employer l’expression de Foucault, voire de rétrovision, devient l’un des pivots de toute l’œuvre de l’artiste et c’est la vidéo performance qui en est le révélateur. « La vidéo performance, explique-t-elle, est un nouvel élément dans mon travail. Élaborée en résonance avec la substance pâte présente dans plusieurs de mes travaux, c’est ma propre personne qui, sous l’objectif de la caméra, devient matière à modelage²⁰. »

S’immerger | Se distancer

L’autoreprésentation que permet la vidéo ne constitue pas, comme nous l’avons évoqué, l’unique moyen par lequel Raphaëlle de Groot cherche à modeler son identité d’artiste. Elle en scrute également les traits en examinant les perceptions que génère sa présence dans des milieux non artistiques au sein desquels elle intervient. Le cas de Biella en constitue un exemple particulier parce qu’il est le plus récent en date et parce qu’il précède de peu son exposition à la Galerie de l’UQAM. Il s’inscrit en droite ligne avec un chantier mené en 1999-2001 sur la vie des aides familiales au Québec avec lequel il a en commun de démontrer l’extension que donne l’artiste à son rôle, s’agissant souvent d’initier et de prendre en charge la maîtrise d’œuvre du chantier sous tous ses angles.



and step-by-step progress, de Groot creates her own work platform and takes up the position of what Hal Foster has called the “artist as ethnographer,” an allusion to Walter Benjamin’s essay on Brecht, “The Author as Producer.”²¹

Invited for an artist’s residency in Italy, at the Cittadellarte–Fondazione Pistoletto in Biella, Piedmont, in 2002, Raphaëlle de Groot discovered that the small town’s entire identity is tied to the textile industry and that for a century, factory work has been the norm for entire generations of its inhabitants. Today, the family, social, cultural and economic ecology of Biella rests on the textile industry and the presence of one of its major forces, the Lanificio Fratelli Cerruti, whereas another structure of Biella is the Cittadellarte, created by Michelangelo Pistoletto in his native town.

During her first residency, research and observation shaped de Groot’s discovery and understanding of the worker’s milieu. For a Canadian woman artist, at first speaking no Italian, from outside this milieu, it was a challenge to open a space of discussion that would allow the workers to accept her presence despite their amazement and inevitable questions: who was she, what did she intend to do there from an artistic point of view and, indeed, what could she do there when it is to Florence, Venice and Rome – where everyone knows beauty is to be found – that artists visiting Italy traditionally go. Not yet knowing whether it would be possible to develop a meaningful project, de Groot progressed through stages that are entirely natural to her during this first stay of scarcely a few weeks: observing, meeting people, getting acquainted with them, listening to them and also assessing her chances of basing an artistic intervention of any validity in this factory and milieu.

At the end of this immersion, the artist determined a possible course of action. Defining a project, the involvement of the Fondazione, the agreement of the Cerruti factory’s owner and the interest of Biella’s municipal authorities were the stepping stones to her planned intervention, which revolved around questions of factory life, the relationship between workers and management, the place of women in the work environment, the decline of the textile industry and so on. In March 2003, the project received funding from the European Parliament and became viable to the extent that it could win the workers’ consent and attract their participation. These were quickly obtained, allowing an immediate start up of the site. The artist’s first act, in this factory dominated by the noise of machinery, was to install a series of mailboxes to enable communication with the 363 workmen and women (out of a total of 461 employees) from the thirteen departments that agreed to participate.

Once the mailboxes were up, for several months they were not only one of the means of communication between de Groot and the workers but also the project’s identity symbol. Assigning them a colour following a general vote initiated certain decisions: blue, the colour of the enterprise, won by a majority, although there were distinct tendencies within departments, which the artist wanted to make visible. She chose to paint all the hanging structures blue and to assign each department the colour chosen by its majority in the vote on the boxes themselves. The colour relationship was a space of complicity between the artist and the workers. But most significant was the fact that they saw her working in the factory like them: she went endlessly from department to department, installing and painting the boxes, distributing ballots, following the three daily shifts, little by little

En inventant le projet, en s’impliquant dans l’organisation, en orchestrant le travail d’équipe, en travaillant au financement et au bon déroulement des différentes étapes, de Groot crée sa propre plate-forme de travail et endosse la position de ce que Hal Foster a qualifié d’«artiste en ethnographe», allusion à Walter Benjamin et à son essai sur Brecht dans *L’auteur comme producteur*²¹.

Invitée en 2002 à réaliser une résidence d’artiste à la Cittadellarte-Fondation Pistoletto à Biella (région du Piémont, Italie), Raphaëlle de Groot découvre que l’identité entière de la petite ville repose sur l’industrie du textile et que le travail en usine a caractérisé depuis un siècle des générations entières d’habitants de Biella. L’écologie familiale, sociale, culturelle et économique de la ville dépend aujourd’hui de l’industrie du textile et de la présence d’un des joueurs prestigieux, le Lanificio F.lli Cerruti (Tissage Cerruti Frères), tandis qu’une autre structure de la ville est justement la Cittadellarte, créée par Michelangelo Pistoletto dans sa ville natale.

Lors de cette première immersion en résidence, la recherche et l’observation forgent pour de Groot sa découverte et sa compréhension de ce qu’est le milieu ouvrier. Comme femme, étrangère à ce milieu, canadienne, artiste et ne parlant pas italien au début, le défi consiste à ouvrir un espace de discussion qui puisse permettre aux ouvriers d’accepter sa présence malgré l’étonnement et les questions qui ne manquent pas de surgir : qui est-elle, que compte-t-elle faire là d’un point de vue artistique et justement que peut-elle bien y faire quand on sait que la beauté se trouve à Florence, à Venise ou à Rome et que traditionnellement, c’est plutôt là que les artistes visitant l’Italie se sont retrouvés. Ne sachant pas encore s’il est possible d’y faire émerger un projet intéressant et porteur, de Groot franchit, pendant ce premier séjour de quelques semaines à peine, des étapes qui lui sont tout à fait naturelles : observer, rencontrer les gens, se familiariser avec eux, les écouter et évaluer aussi bien la pertinence que ses chances d’ancrer dans cette usine et dans ce milieu particulier une intervention artistique le moins valablement possible.

Au terme de cette immersion, l’artiste détermine la nature d’une action possible à entreprendre. La définition du projet, l’implication de la Fondation, l’accord du propriétaire de l’usine Cerruti et l’intérêt des autorités de la Ville de Biella constituent des tremplins ouvrant largement les possibilités d’intervention qu’elle compte mettre en place et qui se ramifient autour de questions telles que la vie dans l’usine, les rapports entre les ouvriers et la direction, la place des femmes en milieu ouvrier, le déclin de l’industrie du textile, etc. En mars 2003, le projet reçoit un financement du Parlement européen. Il est viable en autant qu’il puisse emporter le consentement des ouvriers et susciter leur participation, acquis rapidement obtenu et qui permet aussitôt le véritable démarrage du chantier. Le premier geste de l’artiste sera d’installer dans l’usine où domine le bruit des machines, un système de boîtes à lettres permettant d’assurer sa communication avec les 363 ouvriers et ouvrières des 13 départements qui acceptent de s’impliquer, sur un total de 461 employés.

Les boîtes à lettres mises en place deviennent pendant plusieurs mois non seulement l’un des moyens de communication entre de Groot et les ouvriers mais aussi le symbole d’identification du projet. Leur attribuer une couleur à la suite d’un vote général déclenchera certaines décisions : le bleu, couleur de l’entreprise, l’emporte à la majorité, cependant que des nuances entre les départements marquent des distinctions que l’artiste souhaite



learning Italian through contact and setting up activities that attracted the interest of various people. This way of going about it also affected the deeply rooted archetypes that distinguish those who work, whose labour is productive, from those who dream, whose role concerns the possibility of bringing forth beauty.

Through her sustained presence, Raphaëlle de Groot became aware of the realities the factory workers were subject to: the production rhythm, the technological and financial consequences of an accidental stoppage of the machines; the self-censorship that prevents individual expression about the way things were run, the rules governing relationships between workers, linked not only by the condition of their trade and the diversity of the factory's departments, but also united or divided by family circumstances and social intercourse over several generations. Here is where the artist's mailboxes loosed the power of individual expression, even though the workers remained anonymous. It is this anonymity that ensured the possibility of expressing viewpoints that would otherwise have remained unavowed, of confiding, of sharing various aspects of their lives and interacting with the artist.

Some features merit particular mention, for one, the fact that through the process of inquiry, by holding various activities, by amassing traces and evidence, the Biella experiment proved to be an occasion for de Groot to develop her ideas and form them into a model for intervention in society. She went into the factory as one would approach a blank page, leaving her authority as an artist on the doorstep to better accede to the realities of the worker. And among the essential and disturbing realizations drawn from the experience was the recognition of the figure of the artist, suffused with freedom, but as she herself recognizes, an innocuous freedom, exercised outside reality in comparison with the inescapable contingencies of the life and survival of textile workers, contingencies due to the fundamental change in the economy of this sector as it gradually disappears from the West and gravitates to countries where capitalism is just emerging. The freedom associated with art seems incidental when compared with the daily life of these workers, a number of whom, owing to the artist's presence and her project, nonetheless dared to commit actions that deviated from their routine.

In another light, part of the challenge lay in the need to put the accumulated material into some form. This was first done in the factory itself at the close of de Groot's second residency, when the workers had the chance to discover the results in their meeting room (*locale assemblea*), in an exhibition conceived for them, accompanied by a publication, the context established by a one-day colloquium with specialists from the labour milieu. The first formal decisions tying the initiative to an exhibitable reality were then made, decisions imputable to the place where the work emerged: to use the factory's long worktables; to arrange pieces of fabric as an interface for placing the documents of communication with the workers, ballots, lists of questions and answers, and disposable cameras; to pin all this material onto the fabric and so on. Just as she had relied on Braille with the visually impaired and domestic accessories with the home helpers, in Biella Raphaëlle de Groot favoured fabric and techniques like folding and pinning, from the realm of the textile worker.

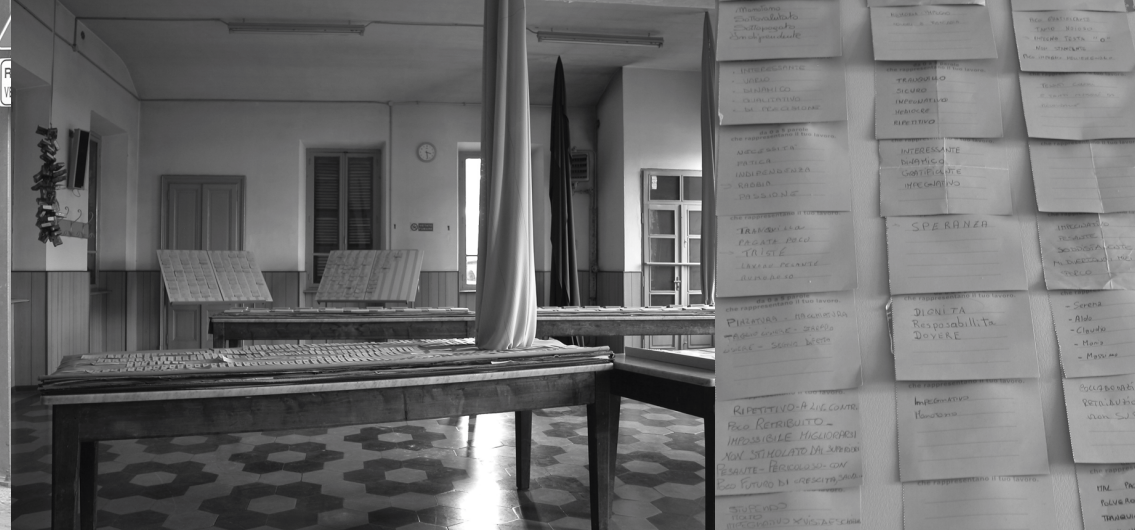
But how to bring this material back and give it form and meaning as a work in itself for exhibition in a contemporary art space? This adjustment was fine-tuned during the preparation of the project at the Galerie de l'UQAM,

rendre visibles. Elle choisit de peindre en bleu toutes les structures d'accrochage et d'affecter à chaque département la couleur retenue majoritairement lors du vote pour les boîtes elles-mêmes. Le rapport à la couleur constitue dès lors un espace de complicité entre l'artiste et les ouvriers. Mais la chose significative entre toutes réside dans le fait que ceux-ci la voient travailler comme eux dans l'usine: elle va sans cesse d'un département à l'autre, installe et peint les boîtes, distribue des fiches, suit les horaires en fonction des trois quarts de travail de la journée, apprend peu à peu l'italien à leur contact et met en place un enchaînement d'activités qui rallient les intérêts des uns et des autres. Cette façon d'agir touche ici aux figures archétypales profondément ancrées dans les perceptions qui distinguent celui qui travaille et dont le labeur est productif, de celui qui rêve, dont le rôle concerne la possibilité de faire émerger la beauté.

Grâce à sa présence soutenue, Raphaëlle de Groot prend connaissance des réalités de l'usine auxquelles sont livrés les ouvriers: la cadence de la production; les conséquences techniques et financières découlant de l'arrêt accidentel des machines; l'autocensure qui empêche l'expression individuelle sur la marche des choses; les règles qui régissent les relations entre les ouvriers liés non seulement par les conditions de leur métier et la diversité des départements de l'usine, mais également unis ou divisés par des incidences familiales et sociales depuis plusieurs générations. C'est là que la boîte à lettres imaginée par l'artiste libère le pouvoir d'expression individuelle car, même si les ouvriers sont appelés à demeurer anonymes, c'est justement cette forme d'anonymat qui devient garante de leur possibilité d'exprimer des points de vue qui autrement seraient restés inavoués, de se confier, de faire partage de certains aspects de leur vie, d'interagir avec l'artiste.

Quelques aspects doivent être mis en relief. D'une part, il faut noter le fait que l'expérimentation de Biella, par le processus de l'enquête, par la tenue d'activités diverses, par la constitution de traces et d'indices, s'avère pour de Groot une occasion de développer ses idées et de les constituer en modèle d'intervention dans le corps social. Elle est entrée dans l'usine comme on aborde une page blanche, laissant sur le pas de la porte son autorité d'artiste pour mieux accéder aux réalités de l'ouvrier. Et parmi les constats essentiels et troublants qui se sont dégagés de l'expérience se trouve la reconnaissance de la figure de l'artiste, empreinte de liberté, mais comme elle le reconnaît elle-même, d'une liberté inoffensive, qui s'exerce en dehors du réel en comparaison avec les contingences incontournables de la vie et de la survie de l'ouvrier du textile, dans un contexte de mutation fondamentale de l'économie de ce secteur et de sa disparition progressive en Occident au profit des pays où le capitalisme est en émergence. La liberté associée à l'art demeure marginale par rapport à la vie quotidienne de ces ouvriers dont plusieurs ont néanmoins osé des comportements inhabituels et consenti à produire, à travers la présence et le projet de l'artiste, des gestes débordant de leur routine.

Sur un autre plan, une partie du défi réside dans la nécessaire mise en forme du matériel amassé, ce qui a d'abord été fait dans l'usine elle-même au terme de la deuxième résidence de Raphaëlle de Groot, alors que les ouvriers ont eu l'occasion d'en découvrir les résultats dans leur salle de réunion (*locale assemblea*) lors d'une exposition leur étant destinée, accompagnée d'une publication et mise en situation par une journée de colloque avec des spécialistes du milieu du travail. Les premières décisions formelles liant l'initiative à une réalité exposable, celles



respecting certain primary conditions of the presentation of the work but also employing other measures better suited to an art gallery. Thus, de Groot conceived of a long wooden table evoking those at the factory but treated more neutrally with a coat of grey paint, to signify the change of venue to a museum setting. A selection of traces produced during the residences in Biella, interspersed with French translations transferred to acetate, were deployed like one long text on this table covered with samples of Cerruti fabric. Other means were also developed: bound plastic-laminated documents revealed the hundred questions proposed by the workers about their life, as well as their answers to forty of them in the form of several hundred photographs fastened to the wall (in Biella, they had been displayed in albums, each corresponding to a camera and the question associated with it); a shelf for the forty disposable cameras, which were identified by the question they illustrated; audio-players with headphones for listening to the various recordings made with the workers.

The installation at the Galerie thus brought about a re-sorting and reclassification of the documents and materials produced by the Biella project. The photos, for example, were taken out of the albums and reordered according to image type (landscape, children, sky and so on) for display on the wall. Beyond the factory's dynamic and background noise, its activity and rules, the artist did not seek to reproduce all of its features. Instead, she devised a method suggesting these realities of a world usually hidden from view and, for this reason, elusive to evoke. It is the work of the Other that she had to confront and that enabled her to reflect herself as an artist. The effect of alienation from the site of immersion left her with imprints and objects, superimposed voices, ambient sounds that evoked the factory's noise. On the other hand, the exhibition space allowed different times and processes to be inscribed, woven otherwise, and then deciphered from the standpoint of the artist-context relationship.

As for the process conducted in the factory and its possible impact over time, the question is not a simple one, as it involves finding out whether the artist's work has a transformative effect outside her specific field. It first requires clarifying the notions of identity and identification, as is necessitated by any artistic work that interacts with society and politics. To turn again to Hal Foster, "Identity is not the same as identification, and the apparent simplicities of the first cannot be substituted for the actual complications of the second."²³ In the case of Raphaëlle de Groot, who did not intend to labour like a factory worker but remained the artist that she is, the boundary between quest for identity and identity shift was clear cut, her experiences in settings different from art leading her to delimit the features of her own reality as an artist in contact, and in contrast, with others. "I am interested," she explains, "in the revelatory potential of the artist's work that can give access to these aspects of life that are so hard to depict, such as self-perception, the gaze we cast on others and the residual forms of identity."²³ In that respect, her work is not at all like "these *flâneries* of the new nomadic artist,"²⁴ to deplore it in the words Foster uses before the first-degree empathetic reflex that emanates from certain inter-relational artistic initiatives. In fact, Foster calls for the necessity of a critical practice in the face of the phenomenon of the ethnographic remodelling of the *self*, a concept he borrows from James Clifford,²⁵ which can moulder into a narcissistic practice. In de Groot's work, the question is not stated on the thin line dividing self-awareness

qui restent imputables au lieu d'émergence de l'œuvre, sont alors prises: se servir des longues tables de travail de la manufacture; utiliser des morceaux de tissus comme interface pour y disposer les documents de communication avec les ouvriers, les fiches de vote, les listes de questions et de réponses, les appareils photo jetables; épingler tout ce matériel sur les tissus, etc. De même qu'elle avait eu recours au braille avec les non-voyants ou aux accessoires de maison avec les aides familiales, Raphaëlle de Groot privilégie à Biella des matières comme le tissu, et des manières comme le pliage et l'épinglage, lesquelles appartiennent au domaine ouvrier du textile.

Mais comment ramener ce matériel et lui donner forme et sens comme œuvre en soi et dans le cadre d'une exposition dans un lieu d'art contemporain? Ce réglage a été mis au point lors de la préparation du projet pour la Galerie de l'UQAM, respectant certaines conditions originelles de la présentation du travail mais recourant à d'autres mesures mieux adaptées à un lieu artistique. C'est ainsi que de Groot a conçu une longue table en bois qui évoque celle de la manufacture mais qu'elle traite de façon plus neutre, avec un revêtement de peinture grise, pour signifier le déplacement de lieu qui s'est opéré vers le contexte muséal. Sur cette table recouverte d'échantillons de tissus Cerruti, une sélection de traces produites lors des résidences à Biella, assorties de la traduction des textes reportée sur acétate, se déploie et se développe comme un long texte. D'autres modalités sont mises au point: des documents plastifiés et reliés dévoilent la centaine de questions proposées par les ouvriers sur leur vie, de même que leur réponse à une quarantaine d'entre elles sous la forme de plusieurs centaines de photographies fixées au mur (elles avaient été montrées à Biella plutôt sous forme d'albums, qui chacun correspondait à un appareil photo et à la question qui lui était associée); une tablette permet de déposer les 40 appareils photos jetables qui sont identifiés par la question à illustrer; des lecteurs audio munis de casques d'écoute permettent d'entendre divers enregistrements réalisés avec les ouvriers.

L'installation du projet de Biella à la Galerie a donc entraîné un autre tri et une autre classification des documents et matériaux auxquels il a donné lieu, par exemple les photos sont retirées des albums pour être reclassées et exposées au mur par catégorie d'images (les paysages, les enfants, le ciel, etc.). Hors de l'usine, de sa dynamique, de son enveloppe sonore, de ses modes d'occupation et de ses règles, l'artiste ne cherche pas à en reproduire tous les traits. Elle élabore plutôt une méthode pour en arriver à proposer les réalités d'un monde habituellement dérobé à la vue et de ce fait difficile à évoquer. C'est l'univers de l'autre qu'elle doit affronter et qui lui permet de se réfléchir comme artiste. L'effet de distanciation avec le milieu d'immersion lui laisse des empreintes et des objets, des voix superposées, une ambiance sonore qui évoque les bruits de l'usine. En retour, l'espace de l'exposition permet à des temps et à des gestes différents de s'inscrire et de se tisser autrement pour être ensuite livrés au décryptage sous l'angle du rapport artiste/milieu.

Quant au processus mené dans l'usine et à la portée qu'il peut avoir au fil du temps, s'agissant de savoir si le travail de l'artiste produit un effet transformateur en dehors de son champ spécifique, la question n'est guère simple. Elle demande d'abord que soient clarifiées les notions d'identité et d'identification, ce qu'appelle tout travail artistique interagissant dans le champ social et politique. Pour revenir à Hal Foster, «identité n'est pas synonyme d'identification et l'apparente simplicité de la première ne peut être substituée à la complexité réelle de



and the relationship with the Other, as is demonstrated by two things. The first has to do with the fact that she remains quite lucid as to the effects of the artist's temporary passage through the worker's world, recognizing that it can inspire behaviour and a reflection on realities that would otherwise not be present in the factory, yet doubting their continuation or permanence once she has moved on.²⁶ The second concerns the need the artist felt, after the experience in Biella, to reimmerge herself in the art world with *En exercice* in order to take its pulse, and to measure its erosion, to heft the variations, to assess the mutation, in short, to confront its realities resolutely and courageously using the only tools that are hers, the tools of her practice.

Forming | Performing

When Raphaëlle de Groot puts herself in an exercise situation, she is doing something she admits to not understanding.²⁷ That may be partly attributable to the fact that, despite the parameters and context she establishes, she abandons herself to unusual actions and deprives herself of her artistic aptitude by using outlandish and restrictive props, for example. It is impossible for the blind man she becomes to draw what she wants to, outfitted with uncontrollable brushes attached to rubber gloves – impossible to trace lines, however simple, on the wall with the enormous hands she attaches to her feet, remaining vertical but standing on her head. Handicapping herself like this, she clearly cannot foresee the results of her undertaking, although with time, she manages to acquire a certain skill. But the lack of understanding she refers to no doubt lies more in her hybrid approach, the presence of an audience and the unpredictability of what may occur physically, materially and conceptually. In *En exercice*, her approach's entire lexicon grows richer and more complex, with a repertory of gestures that includes new challenges: warm-up sessions, physical training, compulsory figures (as in dance and gymnastics), improvisation, study and trial, leading to initiatives in which to *exercise* for the artist also becomes the visitors' exercise, and in this regard, the artist finds herself in neither a situation of control nor a state of understanding



la seconde²²». Dans le cas de Raphaëlle de Groot, qui ne cherchait pas à travailler en ouvrière de l'usine mais à demeurer l'artiste qu'elle est bel et bien, la frontière est demeurée très tranchée entre recherche d'identité et glissement identitaire, ses expériences dans des milieux différents de l'art l'amenant justement à cerner les traits de sa propre réalité d'artiste au contact des autres et en contraste avec eux. «Je m'intéresse, explique-t-elle, au potentiel révélateur du travail de l'artiste qui peut donner accès à ces aspects de l'existence si difficiles à représenter, tels la perception de soi, le regard porté sur les autres et les formes résiduelles de l'identité²³.» En cela, son travail ne s'apparente aucunement à ces «flâneries narrées par les nouveaux artistes nomades²⁴», pour le déplorer avec les mots de Foster devant le réflexe d'empathie au premier degré qui se dégage de certaines initiatives artistiques interrelationnelles. L'auteur en appelle justement à la nécessité d'une pratique critique face au phénomène du remodelage ethnographique de soi, concept qu'il emprunte à James Clifford²⁵, lequel peut se muer en pratique narcissique. Dans le travail de de Groot, la question ne s'énonce pas sur le mince fil qui démarque la conscience de soi et le rapport à l'autre, ce que démontrent deux choses. La première réside dans le fait qu'elle demeure très lucide sur les effets du passage ponctuel de l'artiste dans le monde de l'ouvrier, reconnaissant qu'il peut inspirer des comportements et une réflexion sur des réalités qui ne seraient guère présentes autrement dans l'usine, mais doutant de leurs prolongements et de leur pérennité une fois l'artiste reparti²⁶. La seconde concerne le besoin qu'a ressenti l'artiste, après l'expérience de Biella, de se replonger dans l'univers artistique afin d'en ausculter, avec *En exercice*, les tenants et les aboutissants, d'en nuancer l'érosion, d'en soupeser les variations, d'en évaluer la mutation, bref d'en confronter résolument et courageusement les réalités au moyen des seuls outils qui soient les siens, ceux de sa pratique.

Former | performer

Raphaëlle de Groot avoue, lorsqu'elle se place en situation d'exercice, faire quelque chose qu'elle ne comprend pas²⁷. Cela est en partie imputable au fait qu'elle s'abandonne, malgré les paramètres qu'elle fixe et la situation qu'elle établit, à des actions insolites et se dessaisit de ses aptitudes d'artiste en utilisant, par exemple, des accessoires aussi cocasses que contraignants. Dès lors, il s'avère impossible, pour l'aveugle qu'elle devient, de dessiner ce qu'elle désire, munie de pinceaux incontrôlables fixés à des gants de caoutchouc, ou de tracer au mur des lignes pourtant très simples avec ces immenses mains qu'elle se fixe aux pieds en se tenant à la verticale mais sur la tête. Créant de tels handicaps, il est clair qu'elle ne peut prévoir le résultat de ce qu'elle entreprend bien qu'il faille reconnaître qu'elle parvient tout de même au bout d'un certain temps à développer quelque habileté. Mais l'incompréhension dont elle fait mention réside sans doute davantage dans l'approche hybride qu'elle déploie, dans la présence du public, de même que dans l'imprévisibilité de ce qui peut surgir autant physiquement, matériellement que conceptuellement. Dans le projet *En exercice*, c'est tout le lexique de sa démarche qui se complexifie mais s'enrichit, avec un répertoire de gestes où il faut compter maintenant de nouvelles épreuves: sessions de réchauffement, entraînement physique, figure imposée (comme dans la danse ou la gymnastique), improvisation, étude, essai donnant lieu à des initiatives dans lesquelles s'exercer, pour l'artiste, devient aussi



all the issues that arise. However, the disorientation that ensues is conceptual: it affects the very idea of art and what it can be or become under the artist's action.

Drawing up a directory of gestures produced by Raphaëlle de Groot in executing *En exercice* and specifying what necessitated, and resulted from, their preparation is an arduous but surprising task. A great deal of information is of course revealed in the visual documentation, but, just the same, it is indispensable to identify some of the essential features, for there is a good chance that in the act of describing them, they will take on another form, disclosing unexpected facets of the activity. It is not often that an artist places her- or himself at stake – indeed in jeopardy – this way in public. By making the exhibition space a test ground, an arena, a blank page on which to inscribe both what usually remains invisible to the visitor because it takes place in the shelter of the studio – the groping, awkwardness, failures and ridiculousness – and what, by reason of interaction with the public, comes under the heading of the artist's "putting into representation," Raphaëlle de Groot revisits the question of the work's site of emergence and shifts the essential conditions of its declaration. Making art in public is relatively frequent for artists today. But doing this type of research and study in public is much less so, when it amounts to exploding the notion of the artwork by overturning the usual guideposts, by investing in what is more an incomplete trial and by revealing its content, by allowing traces of the exercise to appear and accumulate, by abandoning oneself to parameters of action and staging in the assumed setting of a disordered fallow ground.

The preparation of the project *En exercice* was demanding conceptually, organizationally and physically. We had to think how to construct a convincing connection between the entire exhibition – with its testimony of earlier works, explanatory labels and museographic necessities – and the presence of the artist working "live." The site was laid out so that the project's zones were relatively legible: a studio area with trestle tables, equipment, material and storage accessories; a performance platform, a sort of stage or arena, beneath an apparatus of harnesses, pulleys, counterweights and a swing for suspending a human load; two zones for the video projections, one to show the images taken with a wireless camera hooked to the artist's body and recorded "blind" while she performed exercises, the other to project excerpts recorded with the passing days by visitors invited to use a camera placed at their disposal to document her work.

On the organizational level, the project involved a multitude of contacts on the part of the artist with college and university visual-art teachers, as well as with co-workers, gallery staff and assistants, to draw up a coherent program and schedule. Preparing the many activities to be carried out with groups of students and visitors proved enriching but demanding. The schedule, which was publicized in various ways (an educational brochure, the Galerie website, bulletin board at the entrance and so on), shows the wide range of groups and activities presented. A breaking-in period was also necessary to clarify the many parameters as much as possible. The first images of exercises were recorded at the close of these preparations, during a kind of dress rehearsal enabling gallery employees and other participants to learn their role. The technician specializing in hanging and human flight installed the suspension system in accordance with safety regulations; two young recruits, Thierry

l'exercice du visiteur et qu'à ce titre, l'artiste ne se trouve ni en situation de contrôle ni en état de comprendre tous les enjeux qui surviennent. La déroute qui s'ensuit est cependant conceptuelle: elle touche l'idée même de l'art et de ce qu'il peut être ou devenir sous l'action de l'artiste.

Établir à la fois le répertoire des gestes produits par Raphaëlle de Groot en réalisant *En exercice* et préciser ce qu'a nécessité leur préparation et ce qu'a produit leur déroulement s'avèrent une tâche laborieuse mais étonnante. Une grande part de cette information est certes révélée dans la documentation visuelle, mais il s'avère quand même indispensable d'en identifier quelques traits essentiels car il y a bien des chances que, dans le fait de les décrire, ils prennent corps autrement, révélant des facettes inattendues de la démarche. Or, il n'est pas fréquent qu'un artiste se mette ainsi en jeu, voire en joue devant le public. En faisant du lieu d'exposition une aire d'essais, une arène, une page blanche sur laquelle inscrire à la fois ce qui demeure habituellement invisible au regard du visiteur parce que se déroulant à l'abri de l'atelier — le tâtonnement, la maladresse, le ratage, le ridicule — et ce qui est appelé à être, en raison de l'interaction avec le public, du ressort même de la mise en représentation de l'artiste, Raphaëlle de Groot revisite la question du lieu d'émergence de l'œuvre et en déplace les conditions essentielles d'énonciation. Faire de l'art en public, pour l'artiste d'aujourd'hui, est relativement fréquent. Faire en public ce genre d'étude et de recherche l'est beaucoup moins, quand il s'agit de faire exploser la notion d'œuvre en renversant ses repères habituels, en misant sur ce qui est de l'ordre de l'essai et de l'incomplétude et en révélant la teneur, en laissant apparaître et s'accumuler les traces de l'exercice, en s'abandonnant à des paramètres d'action et de mise en scène dans un contexte assumé de friche et de désordre.

La préparation du projet *En exercice* a été exigeante tant sur le plan conceptuel, organisationnel que physique. Il a fallu le penser de manière à articuler un lien probant entre l'exposition tout entière, avec ses témoins d'œuvres antérieures, ses cartels explicatifs et ses nécessités muséographiques, et la présence de l'artiste travaillant à une œuvre en direct. L'aménagement des lieux s'est fait en assurant que les zones dévolues au projet soient relativement lisibles: une aire d'atelier, avec tables sur tréteaux, équipement, matériel et accessoires de rangement; une plate-forme de performance, sorte de scène ou d'arène surplombée par un système de suspension pour charge humaine avec harnais, poulies, balançoire et contrepoids; deux zones pour les projections vidéo, l'une afin de montrer des images prises avec une caméra sans fil accrochée sur le corps de l'artiste et enregistrées «à l'aveugle» pendant qu'elle se livrait à quelques exercices et l'autre pour projeter au fil des jours des extraits enregistrés par des visiteurs invités à se servir d'une caméra mise à leur disposition pour documenter son travail.

Sur le plan organisationnel, le projet a impliqué de la part de l'artiste une multitude de contacts avec des professeurs d'arts visuels de collèges et d'universités, mais aussi avec des collègues, du personnel de la Galerie et des assistants afin de mettre au point un programme et un horaire cohérents. La préparation de nombreuses activités pouvant être réalisées avec des groupes d'étudiants et de visiteurs s'est aussi avérée riche, mais exigeante. Le calendrier que nous avons rendu accessible de diverses manières (brochure éducative, site Web de la Galerie, affichage à l'entrée de la Galerie, etc.) témoigne de la grande diversité de groupes et d'activités présentées. De plus, une période de rodage a été nécessaire pendant le montage afin d'en préciser le plus possible les nombreux



Marceau and Yann Pocreau, familiarized themselves with their tasks of helping the artist (preparing props and carrying out activities, setting up audiovisual equipment) and the public (providing information about the current or upcoming exercises, explaining how to work the video camera, ensuring the safety of visitors and the artist and so forth).

Physically, the artist spent several months learning the techniques of hanging in the air, working out daily to acquire the strength and skill to be able, right from the opening of the exhibition, to hoist herself into the air, perform various feats, like disguising herself, hanging, wrapping herself up, turning and tumbling head to toe midair hooked by one foot, twirling above the floor like a top and so on. During the weeks of preparation, installation and exhibition, we watched her perform her warmup and stretching routine on a gym mat, pace off the gallery to create spatial reference points, isolate herself for a time to concentrate on her work program and so on.

In fact, this program let us see her working without her seeing the main material, that is, the entire exhibition space, groping hands and feet for guide marks on this blank page; standing on her head while drawing on a long sheet of paper attached to the wall; standing while winding herself in a similar sheet of paper to try and paint a face on herself with ridiculous prostheses attached to her fingers; wrapping her head in paper to fashion a weird and wacky headpiece; transforming the form and appearance of her body; walking around the space trailing her mass of paper and panoply of trinkets; hanging harnessed near the ceiling or moving around on the floor with a tangle of ribbons, fabric, garlands and streamers for a train; balancing precariously on a bench or ladder, like a heroic Baroque statue on its pedestal; appearing in a shadow play on the wall, cast as a surprising spectre in the light of the video projectors; each time becoming a living statue, always more enigmatic, fragile but wilful, disoriented but tenacious, humiliated yet so dignified, causing silence or laughter – no, causing malaise. Head, form, body coming to life before an audience that was numbed but fascinated to see this new figure of the artist appear alone before their eyes.

En exercice was a collection in the making, and all its attitudes seemed to aim at one thing: to show us a different figure of the artist, to overturn the known, to make us perceive the artist in another way, getting into the work, rather than getting to work, risking being disarmed, and accepting it, in the exercise of shouldering the artist's freedom otherwise. For some, the question of freedom will stand as the essence of de Groot's project, in a society like ours that consents to the artist's presence and tolerates it but does not cease to hamper and handicap it.

paramètres. Les premières images d'exercices ont été enregistrées au terme de ces préparatifs, pendant une générale permettant aux employés de la Galerie et aux autres intervenants impliqués de bien connaître leur rôle. Le technicien spécialisé en accrochage et vol humain a complété l'installation du système de suspension selon des règles de sécurité; deux jeunes recrues, Thierry Marceau et Yann Pocreau, ont mis en application les notions liées à leurs tâches de soutien à l'artiste (préparer les accessoires et activités à réaliser, mettre en place les équipements audiovisuels) et d'assistance au public (l'informer sur la nature des exercices à venir ou en cours, expliquer le fonctionnement de la caméra vidéo, assurer une certaine sécurité de l'artiste et des visiteurs, etc.).

Sur le plan physique, l'artiste a investi plusieurs mois dans l'apprentissage des techniques de suspension dans l'espace, s'entraînant au quotidien afin d'acquérir la force et l'habileté requises pour être capable, dès le début de l'exposition, de se hisser dans les airs, de s'y livrer à diverses épreuves comme se déguiser, se suspendre, s'enrouler, se retourner et basculer tête-bêche dans le vide en étant accrochée par un pied, virevolter au-dessus du sol comme une toupie, etc. Ainsi l'avons-nous vue, pendant les semaines de préparation, de montage et d'exposition, faire sa routine de réchauffement et d'étirement sur un tapis de gymnase, se promener dans la galerie afin de créer ses repères spatiaux, s'isoler par moments pour se concentrer sur son programme de travail, etc.

De fait, ce programme nous l'a fait voir travaillant sans le voir son principal matériau, l'espace entier d'exposition; cherchant à tâtons, de la main ou du pied, ses repères sur cette page blanche; se tenant sur la tête pour dessiner sur une bande de papier fixée au mur; se glissant debout sous une portion semblable de papier pour tenter de se peindre un visage avec des prothèses risibles fixées aux doigts; s'entourant la tête avec du papier pour façonner une coiffe saugrenue ou drolatique; transformant la forme et l'aspect de son corps; se promenant dans l'espace en trimballant sa masse de papier et sa panoplie de colifichets; se trouvant harnachée en hauteur ou se déplaçant au sol avec pour traîne tout un attirail de rubans, tissus, guirlandes et serpentins entremêlés; se tenant en équilibre précaire sur un banc ou un escabeau, comme une statue sur son socle, héroïque et baroque; apparaissant en ombre chinoise sur le mur, étonnant spectre esquissé par la lumière des projecteurs vidéo; devenant à chaque fois une sculpture vivante, toujours plus énigmatique, fragile mais volontaire, désorientée mais tenace, humiliée mais si digne, imposant le silence ou le rire, non, imposant le malaise. Tête, forme, corps prenant vie devant un public hébété mais fasciné de voir ainsi l'envers de l'œuvre à l'œuvre, de voir, unique, cette nouvelle figure de l'artiste apparaître devant ses yeux.

En exercice est véritablement une collecte à l'œuvre et toutes les attitudes qui nous sont montrées visent vraisemblablement une chose: montrer une autre figure de l'artiste, renverser ce qui est connu pour la faire voir autrement, se mettre en œuvre plus qu'à l'œuvre, risquer et accepter d'être désarmée, s'exercer à endosser autrement la liberté de l'artiste. Cette question de la liberté demeurera pour plusieurs la donnée essentielle du projet de de Groot, dans une société comme la nôtre qui, nous le voyons bien, consent à la présence de l'artiste et la tolère, mais ne cesse de la contraindre et de la handicaper.



Risking Oneself | Exhibiting Oneself

By exposing herself as she does, Raphaëlle de Groot exhibits the obverse and reverse of a reflection that seeks its image through gestures, restrictions and groping that are both demanding and laughable. The obligatory interpretation appears to be self-referential, not to the specific individual Raphaëlle de Groot but to the emblematic figure of the artist as object and subject of inquiry. It is the only autobiographical pact possible in the case of an artist who chooses the relational mode as her work methodology, the term relational being understood in the sense of an effective transit between her individual research and the individuals she reaches through her projects. Consequently, de Groot's exercises can be understood as a paratext, as Gérard Genette calls it, as a narrative where the artist is the narrator, the subject referred to in the third person and the author of the work. De Groot, in her capacity as "I the undersigned," makes declaration the site of her research. This declaration cannot escape a commerce with the material, the body, space, in a word, reality. In this sense, her work is conceived in a direct line with "art as experience," to use the expression of John Dewey, a philosopher currently being reread, notably because of the connections his thought offers with the dimension of action in the creative process and, consequently, with the field of interrelational artistic practice. As Richard Shusterman summarizes Dewey's philosophy, "Art is not the ethereal spiritual emanation of some distant celestial muse but an expressively purified embodied excretion of the natural energies present in our living transactions with our natural and cultural environment, directed toward a superior fulfilment of life."²⁸

In *exercising* by hanging in the void, fashioning herself preposterous paper heads, donning cumbersome prostheses to draw and film "blind," Raphaëlle de Groot folds and unfolds, turns and returns untapped shreds of what becomes image and meaning for the gaze, of what becomes body and form in space, of what makes the artist both responsible and indispensable in the world. In her presence, the gallery becomes an incubator and her actions the catalyst of chain reactions ricocheting off a two-way mirror. In it, we perceive the flicker of a different figure of the artist and avidly seek our own face, as if in the end, art were always, for artist and viewer alike, the result and the site of a self-portrait, depending on which side of the looking glass you are on.

L.D.
Summer 2006

Se risquer | s'exposer

En *s'exposant* comme elle le fait, Raphaëlle de Groot expose l'endroit et l'envers d'une réflexion qui cherche son image à travers des gestes, des contraintes, des tâtonnements aussi exigeants que dérisoires. Le contrat de lecture qui nous est proposé apparaît d'une nature autoréférentielle, mais pas dans le sens de l'individu spécifique qu'est Raphaëlle de Groot, plutôt dans celui de la figure emblématique de l'artiste comme objet et sujet de questionnement. C'est le seul pacte autobiographique possible dans le cas d'un artiste qui choisit le mode relationnel comme méthodologie de travail, le terme relationnel entendu ici dans le sens d'un transit effectif entre sa recherche individuelle et les individus qu'elle rejoint à travers ses projets. Par conséquent, sa mise en exercice peut être entendue comme un paratexte, selon l'expression de Gérard Genette, comme s'il s'agissait d'un récit où l'artiste est à la fois le narrateur, le sujet auquel on se réfère à la troisième personne, et celui qui signe. De Groot, dans sa position de «je soussignée», fait de l'énonciation le lieu même de sa recherche. Or cette énonciation ne peut se passer d'une sorte de commerce avec la matière, avec le corps, avec l'espace, bref avec le réel. En ce sens, son travail se conçoit en ligne droite avec l'idée de «l'art comme expérience», selon l'expression de John Dewey, philosophe actuellement en relecture notamment en raison des accointances qu'offre sa pensée avec la dimension de l'action dans le processus créatif et, par conséquent, avec tout le champ des pratiques artistiques interrelationnelles: «L'art, résume Richard Shusterman à propos de la philosophie de Dewey, n'est pas l'émanation spirituelle éthérée d'une muse céleste lointaine, mais une excrétion incarnée, expressivement épurée, des énergies naturelles présentes dans nos transactions vivantes avec notre environnement naturel et culturel, orientée vers un accomplissement supérieur de la vie²⁸.»

En *s'exerçant* à se suspendre dans le vide, à se fabriquer d'impressionnantes têtes en papier, à s'affubler de prothèses encombrantes, à dessiner et à filmer «à l'aveugle», Raphaëlle de Groot retourne et déplie, détourne et replie des pans inédits de ce qui fait image et sens pour le regard, de ce qui fait corps et forme dans l'espace, de ce qui rend responsable autant qu'indispensable l'artiste dans le monde. La galerie devient, en sa présence, une sorte d'incubateur où les actions qu'elle propose sont les catalyseurs de réactions en chaîne se répercutant dans un miroir à double face. On y aperçoit, tremblante, une autre figure de l'artiste et on y cherche, désirant, notre propre visage; comme si l'art, au bout du compte, était toujours pour l'artiste comme pour le spectateur, le fruit et le lieu d'un autoportrait, selon que l'on se trouve d'un côté ou de l'autre du verre.

L.D.
Été 2006



1 Samuel Beckett, *Ill Seen Ill Said* (London: John Calder, 1982), p. 48.

2 I should clarify that my intellectual project, as curator and writer, concerns both the artistic process to be exhibited and that of the curator who works on an exhibition by adopting the conditions of a trial. Under the banner of “test museology,” I have long spoken of exhibitions as “worksites” and “laboratories,” convinced that one must offer the works ways and means of exhibition that have as much to do with their circumstances of appearance and statement as with the enigmas of their abandonment when the time comes to let them exhibit themselves.

3 Raphaëlle de Groot, quoted in Marie Fraser and Marie-Josée Lafortune, *Gestes d’artistes / Artists’ Gestures* (Montreal: Optica, 2003), p. 74.

4 One might suppose that the artist will exhibit the project *En exercice* sometime in the near future, reconsidering it from a museographic point of view, compiling, sorting and refashioning the resulting material in order to define its exhibitable nature, just as she did with the Biella project, first exhibited at the factory with the material in a raw state and later reworked for presentation at the Galerie de l’uqam.

5 See Pierre Landry, with Johanne Lamoureux and José Roca, *Nous venons en paix... Histoires des Amériques* (Montreal: Musée d’art contemporain de Montréal, 2004), p. 164.

6 Raphaëlle de Groot, “La mémoire à l’œuvre,” in Marthe Carrier and Jean-Émile Verdier, *La mémoire – le virus – le risque. Actes des tables rondes du 10^e anniversaire de la Galerie B-312* (Montreal: Galerie B-312, 2003), pp. 11.

7 Raphaëlle de Groot, quoted in Landry 2004, p. 164.

8 Jean-Luc Nancy, *À l’écoute* (Paris: Éditions Galilée, 2002), “La philosophie en effet” series, p. 21.

9 *Ibid.*, pp. 36-37.

10 Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 141 pp.

11 Raphaëlle de Groot, quoted in Landry 2004, p. 164.

12 Patrice Loubier and Anne-Marie Ninacs, *Les commensaux. Quand l’art se fait circonstances* (Montreal: Centre des arts actuels SKOL, 2001), p. 124.

13 Nicolas Bourriaud, “Produire un rapport au monde,” in Fabrice Lextrait and Frederic Kahn, *Nouveaux territoires de l’art* (Paris: Éditions Sujet-objet, 2005), p. 133.

14 Raphaëlle de Groot, excerpts from texts for “En exercice. Mise à l’épreuve de la figure de l’artiste...,” Master’s thesis, École des arts visuels et médiatiques de l’uqam, 2006, n.p.

15 This is how the artist refers to her practice of drawing without watching her hand.

16 *Ibid.*

17 “Entretien avec Jean-Luc Nancy” conducted by Nicolas Poirier, in Jean-Luc Nancy, *Le Philosophoire*, no. 7, *L’Art* (Winter 2004), new edition, p. 17.

18 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images* (Paris: Éditions Galilée, 2003), “Écritures/Figures” series, p. 171.

19 Maurice Blanchot, *Une voix venue d’ailleurs* (Paris: Gallimard, 2002), Folio “Essais” series, p. 81.

20 Raphaëlle de Groot, quoted in Landry 2004, p. 164.

21 Walter Benjamin, “The Author as Producer,” in *Understanding Brecht* (New York: Verso, 1998), p. 85.

22 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996), p. 174.

23 Raphaëlle de Groot, quoted in Landry 2004, p. 164.

24 Foster 1996, p. 180.

25 See James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988), 388 pp.

26 The artist has told me that the mailboxes are still on the walls of the factory, but she doesn’t know whether a new use has been found for them. She doubts whether, beyond certain contacts that have continued, her project truly altered the factory dynamic. However, this does not prevent her from believing that the repeated involvement of an artistic project in a labour environment, as is the case with many theatrical initiatives in Europe, could foster constructive interaction even if it is not permanent.

27 Lecture by the artist, uqam, February 2, 2006, at the Forum des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques.

28 Richard Shusterman in John Dewey, *Œuvres philosophiques*, vol. 3: *L’art comme expérience* (Publications de l’Université de Pau, Éditions Farrago, 2005), p. 9.

1 Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981, p. 60-61.

2 Précisons que mon projet intellectuel, comme commissaire et auteure, concerne autant la démarche artistique à exposer que celle du commissaire qui s’affaire à son exposition en adoptant les conditions de l’essai. Sous le couvert d’une muséologie d’essai, j’aime depuis longtemps parler d’*expositions chantiers* ou d’*expositions laboratoires*, persuadée qu’il faut offrir aux œuvres des modalités d’exposition qui ont autant à voir avec leurs circonstances d’apparition et leurs conditions d’énonciation qu’avec les énigmes de leur abandon lorsqu’il s’agit de les laisser *s’exposant*.

3 L’artiste citée dans Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune, *Gestes d’artistes / Artists’ Gestures*, Montréal, Optica, 2003, p. 36.

4 À cet effet, on pourrait poser que dans un avenir proche, l’artiste exposerait le projet *En exercice* en le reconsidérant d’un point de vue muséographique, compilant et triant le matériel qui en a résulté et le refaçonant pour en définir la nature exposable, tout comme elle l’a fait pour le projet de Biella d’abord exposé dans l’usine avec le matériel à l’état brut, mais refaçonné dans l’après-coup, lors de sa présentation à la Galerie de l’uqam.

5 L’artiste citée dans Pierre Landry, avec la collaboration de Johanne Lamoureux et de José Roca, «*Nous venons en paix... Histoires des Amériques*», Montréal, Musée d’art contemporain de Montréal, 2004, p. 164.

6 Raphaëlle de Groot, «*La mémoire à l’œuvre*», dans Marthe Carrier et Jean-Émile Verdier, *La mémoire – le virus – le risque, Actes des tables rondes du 10^e anniversaire de la Galerie B-312*, Montréal, Galerie B-312, 2003, p. 11.

7 L’artiste citée dans Pierre Landry, *op. cit.*, p. 164.

8 Jean-Luc Nancy, *À l’écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002, coll. «*La philosophie en effet*», p. 21.

9 *Idem*, p. 36-37.

10 Jacques Derrida, *Mémoires d’aveugle, l’autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, 141 p.

11 L’artiste citée dans Pierre Landry, *op. cit.*, p. 164.

12 Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, *Les commensaux. Quand l’art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001, p. 124.

13 «*Produire un rapport au monde*», dans Fabrice Lextrait et Frederic Kahn, *Nouveaux territoires de l’art*, Paris, Éditions Sujet-Objet, 2005, p. 133.

14 Raphaëlle de Groot, extraits de textes destinés à *En exercice: mise à l’épreuve de la figure de l’artiste dans un contexte d’exposition à travers une pratique interactive de la performance*, Mémoire de maîtrise, École des arts visuels et médiatiques de l’uqam, 2006, p. [n.d.].

15 Par cette expression, l’artiste réfère à l’idée de dessiner sans regarder sa main travailler.

16 *Ibid.*

17 Jean-Luc Nancy, *Le Philosophoire*, nouvelle édition du n° 7 (*L’Art*), hiver 2004, «*Entretien avec Jean-Luc Nancy*» par Nicolas Poirier, p. 17.

18 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Éditions Galilée, 2003, coll. «*Écritures/Figures*», p. 171.

19 Maurice Blanchot, *Une voix venue d’ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002, coll. «*Folio essais*», p. 81.

20 L’artiste citée dans Pierre Landry, *op. cit.*, p. 164.

21 Walter Benjamin, «*L’auteur comme producteur*», *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 131.

22 Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l’avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, «*coll. Essais*», p. 217.

23 L’artiste citée dans Pierre Landry, *op. cit.*, p. 164.

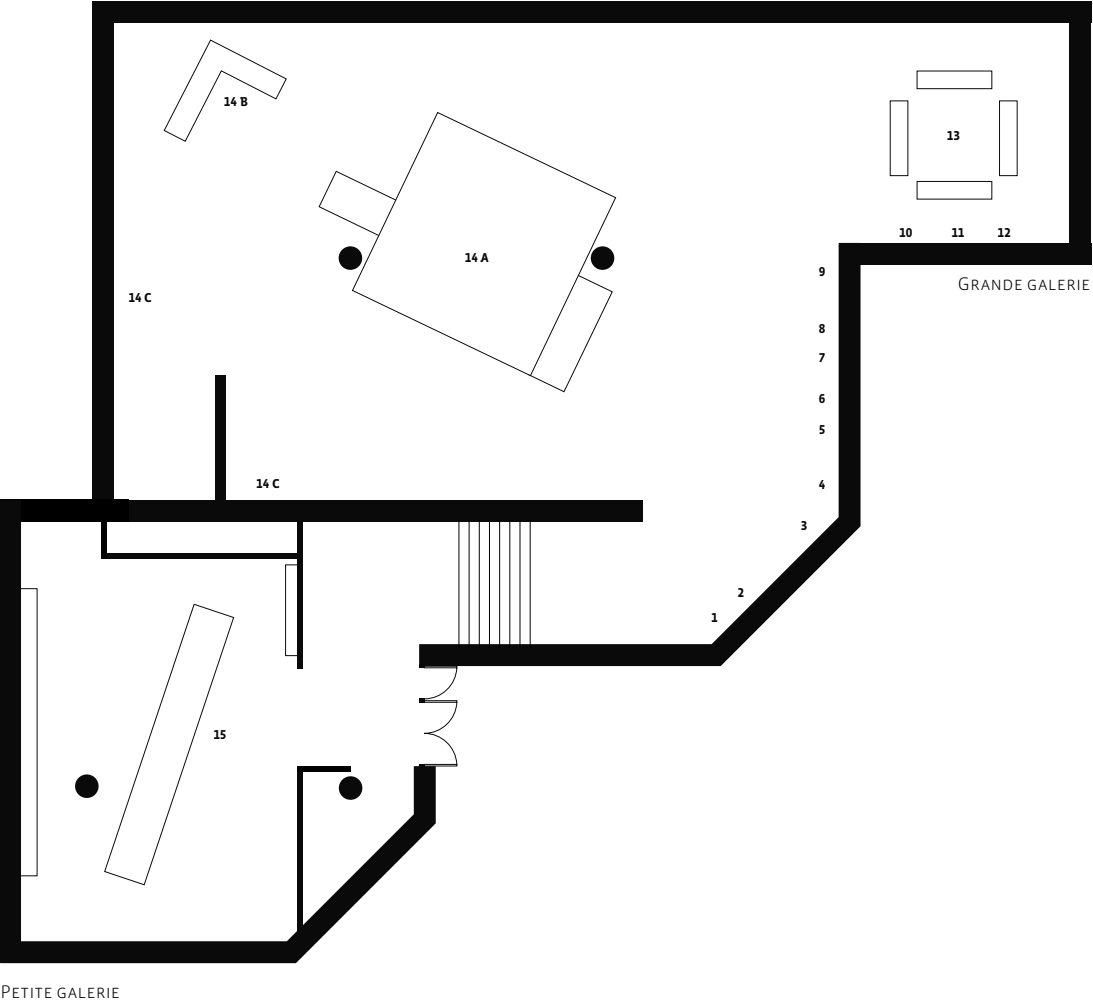
24 Hal Foster, *op. cit.*, p. 225.

25 Voir James Clifford, *The Predicament of Culture; twentieth-century ethnography, literature, and art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, 388 p.

26 L’artiste m’informait que les boîtes à lettres sont encore sur les murs de l’usine mais elle ignore si elles ont trouvé un nouvel usage. Elle doute que son projet, outre certains contacts qui se prolongent, n’ait transformé véritablement la dynamique de l’usine, ce qui ne l’empêche pas de penser que l’implication répétée de projets artistiques dans le milieu ouvrier, comme c’est le cas de nombreuses initiatives théâtrales en Europe, puisse favoriser une interaction constructive même si elle n’est pas pérenne.

27 Conférence de l’artiste, uqam, 2 février 2006, dans le cadre du Forum des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques.

28 Richard Shusterman dans John Dewey, *Œuvres philosophiques*, t. 3, *L’art comme expérience*, Pau, Publications de l’Université de Pau, Éditions Farrago, 2005, p. 9.



Liste des œuvres et objets exposés

Grande galerie

- 1 Détails, 1997-1998
Poudre magnétique et pellicule acétate (1 de 142)
Empreinte d'œil
- 2 Non titré, 2000
Forme en pâte de sel
- 3 Dévoilement, série 1. *Portrait de religieuses : je les dessinais à l'aveugle pendant qu'elles, à l'aveugle, dessinaient une poupée vêtue d'un habit de religieuses*, 1998-2001
8 encres sur papier
- 4 Colin-maillard (fragment), 1999-2001
3 portraits de Raphaëlle par Yves malvoyant,
crayon feutre sur papier
2 portraits de Raphaëlle par Murielle aveugle de naissance,
crayon feutre sur papier
Portrait de Murielle par Raphaëlle, dessin en relief (procédé de «thermogonflage»)
Texte en braille décrivant le portrait de Murielle touché par deux aveugles, braille sur pellicule plastique et texte marouflés sur carton
Photographies en couleurs (3 de 20)
1 forme en pâte de sel
- 5 Exercice filmé 1, 2002
Vidéo performance, couleur, son, 19 min 55 s
Moniteur et lecteur de DVD
- 6 Drawing Session (fragment), 2004
Fusain sur papier (1 de 135)
Dessin réalisé par un étudiant
- 7 Étude 1, 2005
Vidéo, couleur, sans son, 38 min
Moniteur et lecteur de DVD
- 8 Étude 2, 2005
Vidéo, couleur, sans son, 17 min 30 s
Moniteur et lecteur de DVD
- 9 Life Class, 2005
Impression numérique en couleurs sur papier photographique (1/3)
- 10 Non titré, 2006
Matériaux divers
Étude de forme (tête) réalisée en préparation à *En exercice*
- 11 Non titré, 2004
Matériaux divers
Tête réalisée dans le cadre de *Drawing Session*
- 12 Non titré, 1996
Latex et nylon
Empreinte d'un séchoir
- 13 Tables de documentation (projets antérieurs)
Reconnaissance, 1997
Collecte d'empreintes, 1998
Lectures, 1998-2000
Mémoire X99-Y04.25, 1999
Microcosme, 2000
Collecte de poussière, 2000 et 2001
Dévoilements, 1998-2001
Colin-maillard, 1999-2001
Plus que parfaites. Chroniques du travail en maison privée 1920-2000, 1999-2001
The Making, 2003
L'Histoire illustrée, 2003-2004

14 En exercice, 2006

- A** Plate-forme de contre-plaqué, système de cordes, de poulies et de contrepoids, balançoire, tapis et ballon de gymnastique
B Tables, matériaux divers, outils et accessoires de travail
C Caméra vidéo, projecteurs et lecteurs de DVD
Le projet a comporté une trentaine de séances de travail. Une quinzaine de ces sessions avaient lieu avec des étudiants. Les projections montraient des images tournées par les visiteurs et les participants lors des exercices performatifs ainsi que de courts fragments vidéo faits avec une caméra sans fil fixée au corps de l'artiste lors de certaines sessions de travail.

Petite galerie

- 15 8x5x363+1, 2002-2006
Installation
Textes imprimés et manuscrits, papiers, cartons, acétates (traduction en français), échantillons de tissu, rubans, épingles, punaises, trombones, appareils photo jetables, photographies en couleurs, son, lecteurs cd, casques d'écoute, haut-parleurs, documentation et mobilier de présentation.

Obliques

Yann Pocreau

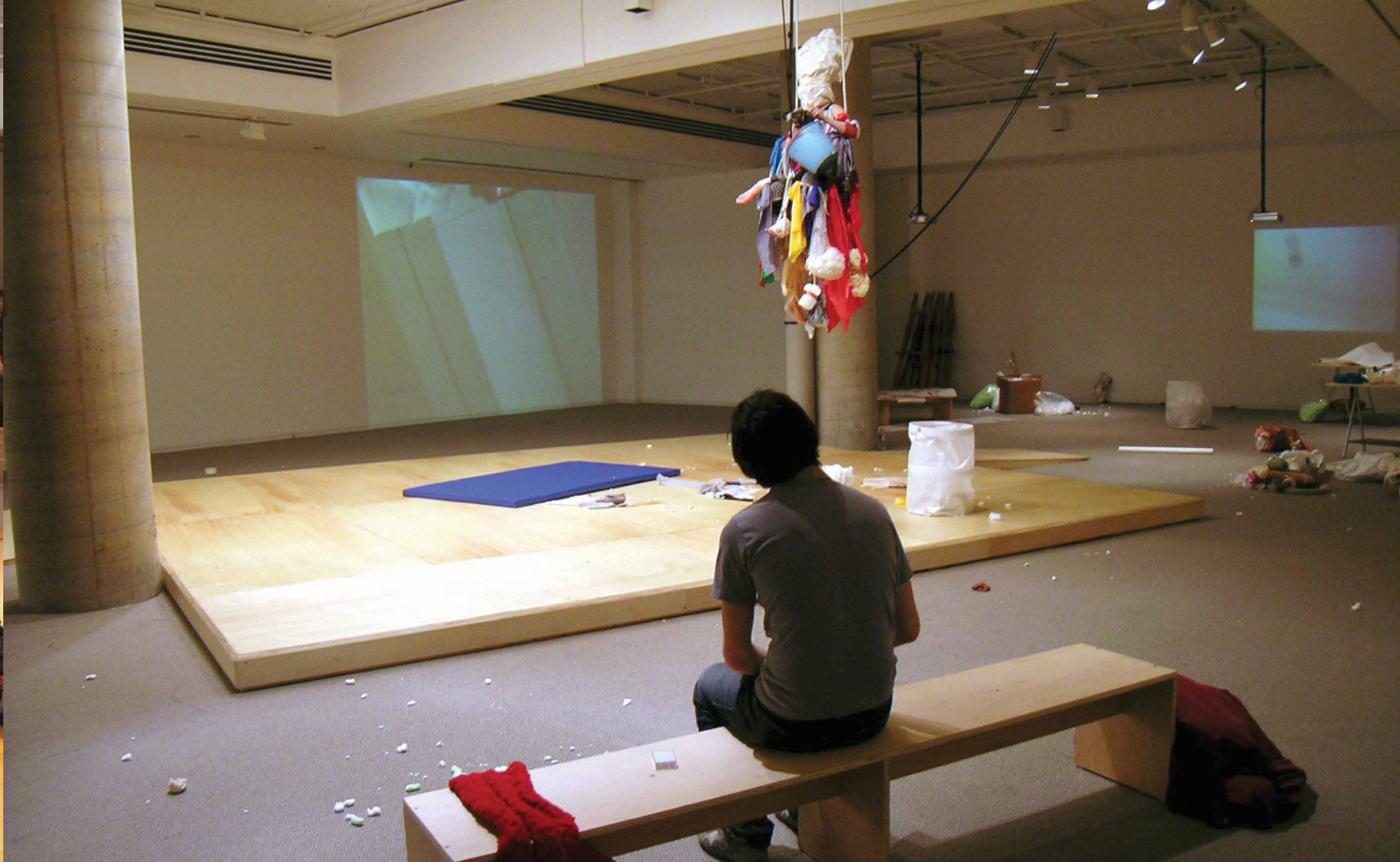


27 février 2006: J'étais à Québec pendant que la métropole passait une nuit blanche*, que Raphaëlle de Groot laissait entrer le public dans son incubateur. Je ne dirais pas qu'elle commençait alors sa série de mises en exercices, je l'avais vue en conférence, dans les bureaux de la galerie, à ses premiers essais; l'exercice avait débuté depuis bien longtemps, l'épreuve s'étant avérée subtile et évidente à la fois. Entraient simplement en jeu, cette nuit-là, de nouveaux paramètres, le public entre autres.

Je me suis demandé samedi soir si elle avait la tête en bas, une prothèse sur le bras, sur la jambe, sur les deux. Je me suis demandé «si» et «pourquoi», «comment ils allaient». Bref, je me suis demandé. Alors j'ai demandé à ceux qui se demandaient.

On m'a dit qu'effectivement elle avait la tête en bas, qu'elle se mettait à l'épreuve comme à la peinture, qu'elle avait fait rire, fait peur, qu'elle avait intéressé ou encore pas du tout. On m'a parlé ainsi de mille personnes, parfois de deux centaines. Comme au centre d'une foule exaltée ou devant une catastrophe, les chiffres se mêlent, la

* Événement *Nuit blanche*, Montréal, 25 février 2006, 23 h.



subjectivité prend le dessus alors que la fascination change la donne. Chose certaine, cette nuit-là, ils furent nombreux à avoir la gorge nouée, les yeux silencieux. On m’a réitépê le-mêle les adjectifs, verbes d’action et autres qualificatifs: «emballer, accrocher, encombrer, se suspendre, osciller, ne plus avoir de pression dans un bras, frôler la chute, saisir l’épreuve». Tout ça avec d’encombrants appendices, ses yeux bandés lui cachant le danger du vide, donnant à ce vide la palpitation du danger.

On m’a questionné sur la nature du projet, on s’est interrogé sur les catégories, les genres et les filiations possibles pour nommer de façon peut-être plus rassurante ce type de laboratoire.

Aucune.

Je me suis voulu témoin, témoin oblique cette fois-ci. Je ne pouvais pas y être, alors je me suis simplement demandé.

2 mars 2006: Hier après-midi, je suis arrivé à la galerie un quart d’heure avant la rencontre prévue entre Raphaëlle et une soixantaine d’étudiants du cégep du Vieux-Montréal. Elle collait des bouts sur des choses, assemblait à la colle chaude quelques pièces de mousse colorée à un volant de badminton qu’elle avait fixé sur une petite tige de fer pliée d’une manière plutôt arbitraire. Elle avait l’air de vouloir finir tout ça rapidement, un peu stressée,

incertaine du résultat. À quoi allait servir cet objet un tant soit peu obscur, je ne le sais toujours pas. Pourquoi le finir à ce moment-là alors qu’elle me disait devoir se changer, se réchauffer, qu’elle était en retard sur l’horaire, pourquoi une si forte attention sur un objet si anodin? Pour le fixer sur une de ses «têtes», sur une de ses prothèses? Je ne l’ai revu qu’à travers les autres accessoires dans le panier, il m’a semblé toutefois qu’il avait fait partie intégrante de l’exercice ce jour-là.

«Yann, à quelle heure arrivent-ils?»

On leur a fait faire un exercice imposé. Chronomètre au cou, je devais les placer en boucle autour d’elle, assise, qui s’improvisait à l’aveugle une de ses inquiétantes têtes de papier. Ils devaient filmer à l’aide de la caméra chacun cinq secondes les trois premières minutes, filmer trois secondes les secondes trois minutes, une seule les trois suivantes, etc. Elle m’avait demandé d’essayer aussi autre chose, de les faire bouger la caméra en main, de filmer le mouvement, en mouvement. Un exercice de caméra, une série de tests qui, rapidement, étaient plus que tout un terrain d’observation, non plus sur le mouvement de l’image mais bien sur la distraction de l’assistance. Deux mises en exercice sur le même ring, partageant un même public. Avant l’arrivée du groupe, je l’écoutais parler avec Claude Mongrain (CM), son directeur. Elle parlait d’interférences.

J’ai vu par la suite les étudiants se passer la caméra, je n’ai plus rien vu d’autre. Ni la suite de gestes et d’actions



qui ont fait qu'elle a eu tout d'un coup la tête emballée, des membres jaillissant de ses chevillières et de ses poignets.

Moi-même, comme tous, déstabilisé par le renversement, par ce jeu où tous se donnent en spectacle, où l'attention est divisée entre celle qui semble construire une étrange boule de papier autour de sa tête, le timbre de ma voix donnant les instructions, et le voisin, collègue de classe, qui filme la grimace de l'autre, qui filme l'action de gauche, de droite, qui agite la caméra, qui cherche à proposer lui aussi un exercice différent. Et, enragé de ne pouvoir tout filmer, tout garder de ce moment si singulier, je faisais circuler la caméra, suivant les instructions préalables, me rappelant le concept d'exercice tel que l'on en avait discuté avec Raphaëlle, devant mettre de côté à la fois mon envie de tout revoir et mon goût du spectacle.

La nuance convoque chez moi une certaine dose de frustration et de fascination.

L'ordre, l'improvisation du groupe, mes directives, l'exercice dicté, le bruissement des voix, tout s'est éteint soudainement. La curieuse chose qu'elle était devenue grimpait dans les airs, emmêlait sa corde dans le carton, dans les membres surgissant de ses bras.

Elle risquait tout son corps, une épreuve. Les soixante, moi, Louise Déry (LD), leur professeur, les passifs: béats, tendus, muets.

J'ai oublié l'exercice. Une étudiante m'a réclamé la caméra pour filmer de dessous. Je leur ai demandé de bouger, de marcher autour d'elle et de se passer la caméra en sens inverse, de renverser mon propre stress, de faire autre chose, d'entrer dans l'épreuve, de devenir aveugle quelques secondes derrière l'objectif. Mes directives ont été mal reçues, mal dites, mal entendues, la pression trop forte, Raphaëlle soudainement, en se suspendant, avait fait cesser l'interférence.

Elle est descendue, enlevant la masse colorée qui couvrait son visage et les signes de son langage.

Malgré le spectaculaire de la chose, le groupe n'a pas applaudi. Elle ne sembla pas même prendre une seconde pour souffler, elle voulait savoir l'action et la forme, si elles s'étaient rencontrées, le nouvel objet que leur contraction avait pu créer.

J'y étais. J'ai essayé de saisir l'ampleur du moindre geste.

3 mars 2006: 12 h 34 Il y a un ballon dans l'espace. Il semble y avoir eu bien de l'activité hier; la balançoire est décrochée, une «tête» gît sur la plate-forme.

Il y a un bordel monstre sur la table d'atelier.

J'attends Raphaëlle, intrigué; elle m'avait dit avoir peur de la balançoire.



13 h 29 Elle est là, elle discute, je suis assis, elle, est debout.

Elle m'a raconté la visite du groupe du cours de sculpture de Concordia, le bordel sur la table.

Leur proposant de fabriquer des objets dans le but de les ajouter à ses vêtements et cordelettes élastiques, ils en ont bricolé et se sont rués sur elle, une corrida. Ils l'ont surchargée de détails, de constructions, de gestes et d'actions, de légumes en plastique et de formes multiples. Elle en était devenue lourde et ridiculement encombrée par la participation extrême et dérisoire du groupe. Ils s'en sont sentis mal à l'aise, se sont crus responsables du handicap et même, du danger possible. Ce sentiment de culpabilité collectif semblait encore plus présent alors qu'elle se dirigeait vers la plate-forme pour se suspendre, les yeux clos, ensevelie sous le papier et les formes, et le constat d'une surexcitation artistique. L'effet de groupe sans doute.

Depuis près de quarante minutes, son exercice consiste à raconter. Raconter comment hier, comment la suite. Ils ont crié, raconte-t-elle. Elle raconte aussi comment, mercredi, elle a d'abord tracé leur silhouette sur une bande de papier au mur avant de se «peinturlurer» une fois cachée derrière; aussi que deux étudiantes n'aimaient pas le brun qu'elle utilisait, lui avaient demandé du jaune. Elle raconte et décrit alors qu'elle n'a que les images des autres, l'inscription anonyme de la subjectivité d'un groupe pour se souvenir et qu'elle sent la différence des publics dans la réponse.

En racontant ses formes et les distractions occasionnées, elle se fait raconter. Monique Régimbald-Zeiber (MRZ), entre elle et moi, raconte aussi. Elle décrit l'action, distingue spectateur et aidant, système et mise en danger. Elles discutent longuement.

Le geste concret aujourd'hui est celui de la parole. Je suis à l'épreuve des récits multiples et de mon stylo qui ne peut qu'entretoiser les points de vue et les prises de parole, de positions et de postures.

À 13 h, je lui avais demandé si elle voulait que l'on parle du groupe de mercredi; après la période d'exercice peut-être.

Toujours à 13 h elle m'avait répondu «Non, non... ça aussi, ça en fait partie».

Le regard est aujourd'hui celui des mots, ils seront absents des images que je capte, interprétés dans les notes que je transcris et retranscrirai et que je lirai par la suite, dirigés par ce que l'on aura su de plus à la fin de l'exposition. La trace de l'écriture dans ce projet se fera elle aussi encombrante et inusitée, loquace comme muette. Cette écriture sera comme une prothèse malhabile qui tentera de combler l'absence de ceux qui n'ont pas pris place dans l'espace et les formes proposées, aussi atypiques soient-elles.

Mercredi, le handicap était possiblement l'autre. Ce même autre pour qui Raphaëlle de Groot fait le pari de la parole.



«Tu as été l'objet de leur inconscience; de leur jeu.» (MRZ)

Ou quelque chose d'une tout autre nature, je crois. Son corps allant de l'objet de plaisir au constat de la responsabilité collective.

14 h 04 Tout ce monde a arrêté de raconter durant près de 46 secondes.

Tout en discutant elle s'ajoute et s'attache des membres, mains aux pieds, aux bras, de longues tiges de bois au bout desquelles se trouvent des pieds, des mollets de latex.

«Je ne suis pas à l'aise devant la performance, je ne veux pas imposer ça aux autres.» (RDG)

«Ici, je crois, nous sommes davantage devant une mise en expérience. Il n'y a plus de performeur ou de spectateur, nous tenons un autre rôle dans ce système.» (MRZ)

Je ne sais pas si je ne tiens pas le même rôle que le spectateur, sous une autre forme tout simplement. À cheval entre l'accessoiriste, le témoin, le médiateur, le public, l'inconnu et le néophyte, j'essaie de rendre synchrones ses gestes et actions et ma propre posture.

«Par faute de consensus peut-être.» (MRZ)

14 h 11 «As-tu commencé?» demande une dame.

«Non, bien oui, je suis en...» (RDG)

«Il s'est passé bien des choses depuis la dernière fois.» (une dame)

«Je reviens, je vais me chercher un chandail.»

«Fais comme tu peux...» (la dame)

14 h 39 Assise sur un tabouret, elle s'est emballée la tête. Nous sommes cinq à prendre part à l'exercice, quelqu'un d'autre prend des notes en silence. Des notes sur quoi? Basées sur quoi, sur les mêmes détails que moi? Sur un mode descriptif? Réflexif? Le temps va si vite, l'action si complexe et l'espace méditatif me semblant pourtant si loin de tout ça, pourquoi s'imposer la charge de l'écriture aux dépens de l'observation attentive de l'action? Question d'être rassurée? Aura-t-elle noté que je note moi aussi? Surtout, pour en faire quoi de ces notes, au juste?

14 h 42 Elle s'est assise sur un ballon et s'échauffe. La multiplication des membres se fait inquiétante. Elle se lève, à tâtons; elle cherche la colonne, elle la trouve, et s'étire.

Ne pas être fasciné, je me le suis répété. Reste qu'à un certain moment, je n'arrive pas à penser, et je suis fasciné, complètement. Comme maintenant. Elle est suspendue et tente pour la première fois devant moi la balançoire. J'ai les mains moites, mon crayon glisse suivant le mouvement de la corde au creux de la poulie, suivant le déplacement des objets accrochés qui pendent dans le vide et qui se fondent dans la multitude de leurs états.



Un autre visiteur aura trouvé la visite du groupe de mercredi dérangeante: «ils ne sont pas prêts à voir ça, pour eux, elle n'est rien d'autre qu'un clown à la télé.»

Le groupe, et ce, bien au-delà de l'âge, réagit comme ça. Le primordial, aussi indicible soit-il, se passe dans l'après; dans le témoignage naïf ou raisonné, dans l'expérience d'une première fois.

Quelle est cette première fois? Comment est-elle?

Insoutenable, intolérable? Étrange, suspendue, incertaine, spectaculaire?

8 mars 2006: Nous regardons avec Thierry Marceau les images filmées lors des rencontres avec les différents groupes. Il est 14 h 34 et Raphaëlle de Groot se prépare. Ce soir se tient une activité de modèle vivant. Thierry et Raphaëlle installent les chevalets dans l'espace. J'ai finalement vu les images. J'ai vu les mots sortir de la bouche des gens, mais n'ai rien entendu. Sauf les inclinations de leurs corps et leurs réactions, les gestes courts et les plus longs, ces gestes qui récitent l'effort spontané de la réaction. Les images sont plus faciles à regarder que l'indice du danger. Je les ai filmées et je ne les reconnais plus. Le son participe de ma vision de la chose tout comme ce son absent, celui des images projetées en boucle, celui des respirations retenues puis relâchées, celui du frottement des cordes et des contrepoids qui s'entrechoquent, du papier qui se froisse et des objets qui tombent au sol.



Les chevalets font le guet, témoins de ce qui va se passer. Une armée de supports pour accueillir le fantastique des possibles de la forme sur le papier. Une formation de légionnaires qui encerclent la plate-forme, qui fait office jusqu'ici d'espace de jeu, de plan d'observation.

Modèle vivant.

Le modèle vivant n'est-il pas ici l'exercice tout simplement? Ne serait-il pas logé dans cet espace à la syntaxe encore nouvelle où se créent des figures de style entre le corps regardé et le corps regardant? Au-delà de ce qui se passe devant nous à travers les actions de ce corps transformé qui déambule et se plie à l'épreuve et au risque, prend forme une transformation du rapport au mouvement, aux formes, à l'espace, à l'objet, à l'artiste, à son corps et à sa production d'art comme de sens.

Elle nous dit vouloir prendre plus de temps ce soir pour la «métamorphose».

14 h 42 Thierry, lui, s'amuse avec le ballon. Nous avons discuté de subordination; eux, nous, ses muscles, la galerie, le projet, le silence, la forme?

Sur la scène: une main géante, un légume quelconque, un objet en mousse, deux boules de papier (des têtes fort probablement), moi, un seau contenant un tablier, l'ombre de la corde et des mousquetons, un tapis d'exercice, quelques feuilles de papier construction multicolores et un volant en mousse sur une tige de métal.



Trois ou quatre visiteurs sont entrés, la période d'exercice étant inscrite à l'horaire, ils n'osent même pas se demander si elle est commencée, un seul me pose la question en observant de loin Raphaëlle qui s'affaire à d'étranges bricolages près de la table d'atelier en prévision de l'activité de la soirée. L'attente ou la préparation prend ici la place du spectaculaire et du risque. Je dois partir, elle se prépare toujours, je m'informerai auprès de Thierry, de Raphaëlle et des images demain.

Avant mon départ, je me suis approché pour écouter la confection des objets. J'écoute les ficelles et la mousse que l'on perce de cure-dents, le métal que l'on plie; le bois de la table trop mince pour étouffer les détails de la palette du bruit.

«C'est super, cette chose-là, ça laisse plein de possibilités.» (RDG)

L'arme pâle et le pied savant, je suis resté quelques minutes de plus, intrigué. Elle oscille entre le soldat à l'entraînement et l'enfant qui se costume. Nous avons déplacé les chevalets pour leur donner l'aspect d'îlots complexes et inconfortables. Le crayon sera ainsi hésitant ou brusqué par la présence et le souffle court de l'autre, par la proximité de l'espace de mise à l'épreuve de l'autre. Je pars pour de bon. La plate-forme est pleine maintenant. Les membres, choses et autres mousses protéiformes se sont multipliés.



9 mars 2006: Ils ont finalement déplacé les chevalets hier soir. Les dessins sont tous très différents, la pose de l'artiste me paraît trop complexe pour être illustrée ou, est-ce la forme, le mouvement, l'exercice lui-même?

10 mars 2006: MRZ me parlait hier de mise à mort. Devant la bête, ils se sont rués encore une fois. Vers 13 h la scène «était», elle débordait d'artefacts de la veille. J'ai vu la veille, et me questionne à savoir pourquoi j'ai moi aussi trouvé tout d'un coup la scène si dérangeante. Hier il y avait l'arène et une certaine dose de fébrilité et de vulnérabilité. Ils l'avaient décorée et encombrée, ils sont allés beaucoup plus loin que la simple participation. L'exercice, faut-il croire, amène de ça aussi, plusieurs fois. Le tableau est devenu, pour le groupe, amusant.

Elle décide de se hisser à nouveau aujourd'hui. Tout est plutôt calme jusqu'ici. Elle a nettoyé la plate-forme, tenté un exercice avec le ballon. Il est aussi plus simple d'entendre la voix qui raconte que celle qui décrit. Elle me fait tout d'un coup penser à une figure allégorique peinte par un Tiepolo ou encore un Fragonard. Comme si la forme et l'espace se tenaient en équilibre sur un pétale, un bouquet iconographique.

Une figure mythique sortie tout droit de la tradition du théâtre kabuki. Suspendue puis en équilibre sur sa balançoire, elle sort du seau qu'elle a habilement hissé jusqu'à elle, un objet et le lance. Après quelques lancers dans l'attente d'une réponse peut-être, une dame dans la salle lui jette à son tour un objet.



Il est 14 h 42, je lui ai lancé une orange, elle m'a lancé un concombre. Lentement tout le public s'est mis à lui envoyer des objets, à répondre à l'appel de la communication.
«Te reste-il des munitions?» m'a demandé quelqu'un.
Sommes-nous tout d'un coup à la guerre?

16 mars 2006 : Je parlais hier soir avec elle en salle de montage vidéo, nous regardions les images brutes, sortes de notes visuelles des activités de la semaine. Elle est encore là chaque fois que je passe faire du montage, elle numérote, rembobine, visionne et re-visionne, prépare la sélection de ses notes qu'elle décide de montrer. Souvent on y retrouve le public, de courts plans, rapides séquences qui changent la lecture de l'exercice, la question de la durée indubitablement.
«Et ceux d'hier?»
«Non, je suis dépourvue. C'était un cours de vidéo, ils avaient tous leur propre caméra.»
Sans trace aucune, Raphaëlle reste aveugle, ici peut-être réellement pour la première fois, mais la chose ne semble pas la déranger.

17 mars 2006 : Hier soir sont venues 29 fillettes du pensionnat du Saint-Nom-de-Marie en jupe et uniforme, ébahies devant l'intrigante interaction en cours.
Elle leur a demandé de bricoler, de fabriquer un objet singulier qu'elles allaient ajouter à ses appendices. L'attention s'est dissipée. La confrontation des exercices l'a de nouveau emporté sur l'action. Elle a tracé leur silhouette sur une bande de papier collé au mur de la galerie derrière laquelle elle se place, comme elle l'avait fait la semaine dernière. Aujourd'hui, elle trace et superpose les 29 silhouettes. Son silence, alors qu'elle s'enroule la tête dans le dessin que forme l'accumulation des silhouettes, a rendu l'écoute muette sauf pour celle qui tient la caméra et qui semble être la seule à observer ce qui se passe de ce côté-ci de la galerie.
Elle a parlé, fait rire, intrigué. Elle a serré la main du bout de ses prothèses, elle s'est ensuite installée sur un petit escabeau juché sur un banc. Découpée par la lumière franche et crue du projecteur qui, pour l'occasion, n'envoie que du blanc, son ombre est devenue une forme en soi. Tour à tour, elles sont venues lui accrocher l'objet qu'elles avaient construit, la silhouette étrange de Raphaëlle rappelait les monstres chinois, les personnages de Kara Walker, les fanfares de Kentridge. Elle est devenue lourde, son ombre aussi, encore plus peut-être, en l'absence de la supercherie des couleurs, de la dysfonction des associations, l'ombre ne laissait voir que de l'embarras. La réponse entre la forme, les fillettes et l'ombre au mur ne se faisait étrangement pas dans une continuité, dans



un va-et-vient, mais d'un coup, dans un même moment.

Elle est montée là-haut sur sa balançoire, la tête enveloppée par l'étrangeté de l'action et les murmures des pensionnaires. Elle a fait hisser son seau, dans lequel aujourd'hui elle a glissé une scie à dents. Elle sort un à un des fichus de soie colorés qu'elle ajoute à ses vêtements et à l'amoncellement d'objets qui pendent dans le vide. Elle sort de son seau deux grosses boules de papier, fruits rares et secrets qu'elle perce en sciant à l'aveugle sous mes mains moites qui supportent la caméra et les courtes respirations du public. Des milliers de couleurs, de particules, de papiers, de confettis, qu'elle jette dans les airs.

Elle s'est suspendue, accrochée et, cette fois-ci tête en bas, elle tourne rapidement, des lambeaux de tissus et de papiers déchirant l'espace d'un grand tourbillon méditatif.

Nous l'avons vue derviche, perdant sa tête de papier, cheveux roux, essayant en vain de la mettre à son pied comme cela semblait devenir l'habitude. Je l'ai vue telle une accusée que l'on a roulée dans le goudron et les plumes, et qu'on a laissée, les yeux bandés, partir à tâtons pour la place publique et aussi je l'ai vue comme un libre espace de réflexion.

Ça se passe dans l'après-coup, répète souvent Raphaëlle.

22 mars 2006: J'apprends par les images, par la disposition verticale du papier sur le mur, que l'exercice a pris une nouvelle forme. On a parlé d'hier, du groupe d'étudiants en photographie qui est venu. Elle semblait très impressionnée par les éclairages, «les ombres étaient superbes, tout ça était fantastique», me dit-elle.

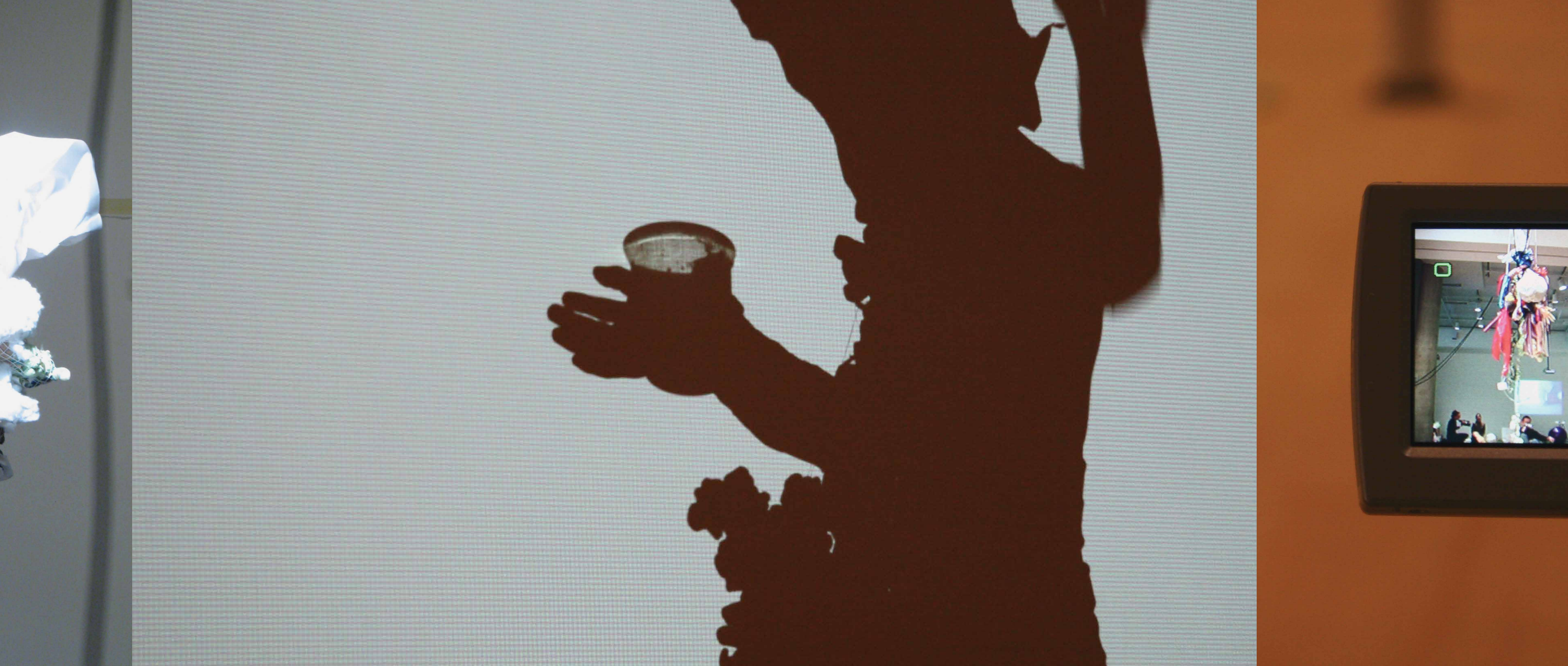
Elle m'explique qu'à ce point, elle improvise, que l'espace est plus ouvert, que la notion de plaisir est aussi là, plus présente, moins restrictive.

«Où dois-je me placer pour savoir si l'exercice est réussi ou non?» (RDG)

Un groupe du cours «Mise en valeur des objets d'art» est venu aussi aujourd'hui. Le contexte de la galerie est, je crois, sur ce point, mis à l'épreuve. Non pas qu'on lui tienne tête dans ce travail ou que l'on essaie d'en déjouer les stratégies muséales habituelles; la mise à l'épreuve est loin du déni ou d'un croche-pied, au contraire, elle réside dans la complicité.

L'objet est protéiforme comme sa justification; tous deux risquent le vide et la chance de survenir aussi dans l'absence.

LD s'adresse au groupe, discute sur la confrontation des genres, des catégories et des médiums dans le contexte du musée. Le groupe, à ce moment précis, tourne le dos à Raphaëlle; soudainement elle n'existe plus, oblitérée par le mouvement des papiers qui se froissent contre celui de la pensée et de l'expérience.



Elle s'est glissée les pieds dans deux immenses mains de caoutchouc et a attaché un crayon à chacune. Elle dessine, tête en bas, les bras tendus au sol, un crayon pour chaque feuille, deux traits bègues qui s'épuisent par l'effort du dessin.

24 mars 2006: L'espace d'exercice s'est étendu au-delà de la plate-forme. Partout, il y a les traces. À l'extérieur de la galerie même, des masses et des masses de papiers par terre, de papiers sur les murs, de confettis, de décombres et de petits morceaux et de petits riens. Mais partout dans un certain ordre.

Les étudiants du cours «Dessin: approche hybride» lui ont façonné un nouvel espace. Ils lui ont fait un enclos. Ils ont tracé un parcours, dessiné sur son visage avec des perches. Je ne reconnais ni l'espace, ni le climat. Quelque chose de majeur s'est produit, dont je ne sais rien. Il aura peut-être fallu tracer l'enclos pour obliger la fuite. La fuite de la forme, de la scène, de l'attitude et de la chorégraphie des gestes. Celle de ces mêmes gestes qui empêchent la spontanéité et l'improvisation quand on les convoque trop souvent. L'attitude est différente, celle du public, la mienne, celle des habitués, car ils sont nombreux à revenir discuter chaque fois. On nomme de plus en plus, on *image*, on associe «volute aérienne», «mariée en lambeaux». Le rapport à l'espace tout entier a changé. Elle s'enroule la tête dans le papier, au sol maintenant.

Il est 14 h 09; Raphaëlle de Groot s'emballe la tête, au sol. Le geste a une nature nouvelle, il est plus instinctif peut-être. Le mur est redevenu la surface du dessin.

Dans la tourmente du papier qui se plie et se déchire, la mariée s'affuble, se dresse.

Son corps est tordu, se contracte. L'enroulement est asservi à l'espace, le geste est aussi plus dérangeant, plus agressif, empreint d'une certaine violence. Il est loin de la longue feuille qui enveloppait habilement la tête lors des premières sessions d'exercice, celles où le geste était répétitif, méditatif alors que le corps était posé sur une chaise. Les feuilles au mur sont aujourd'hui placées à la verticale; la coiffe mille fois plus intrigante que la boule de papier qui formait ces têtes fortes et bossues. La coiffe est vertigineuse, pyramidale. Son corps de plus en plus animal, les formes de plus en plus innommables.

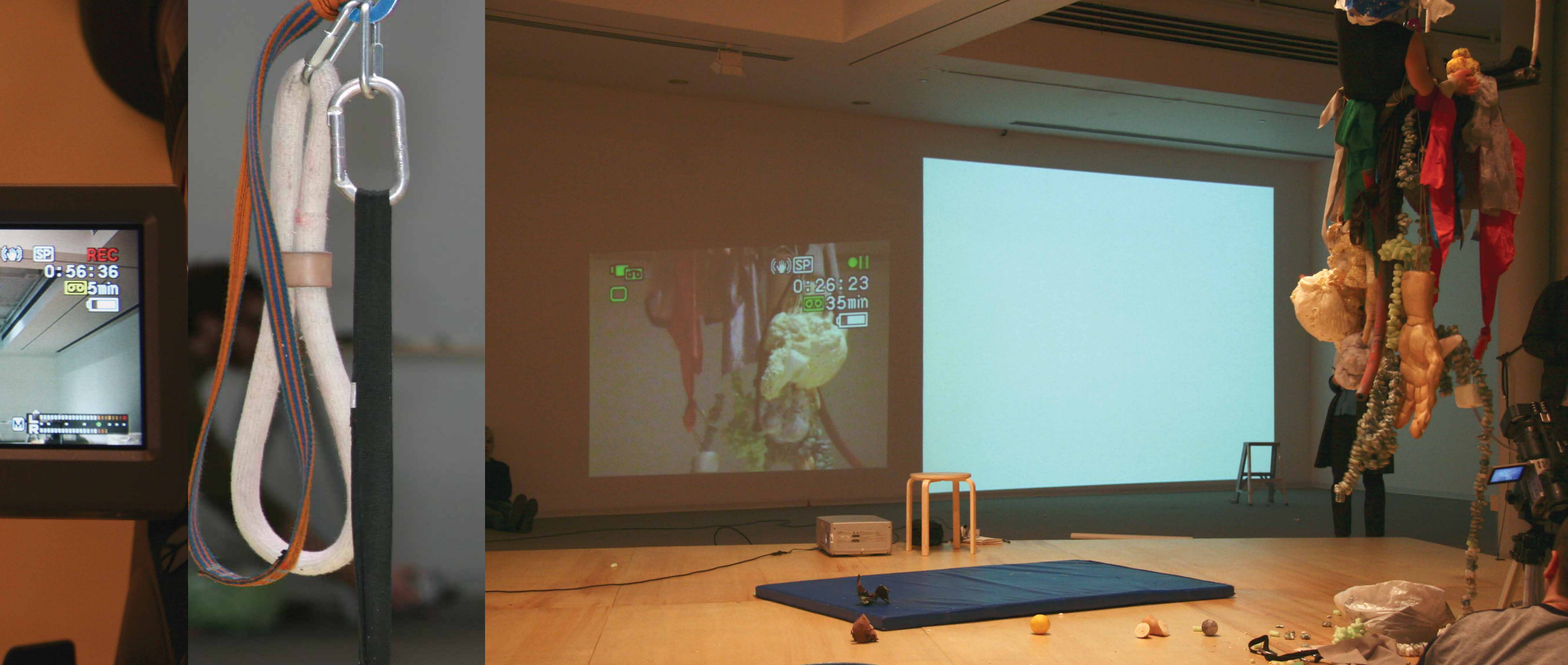
14 h 17 Elle avance dans l'espace tout en s'emballant. L'utilisation du papier collant a disparu du processus, le rouleau autrefois si important gît au sol entre les mousses et les ficelles.

14 h 19 Elle s'allonge sur le banc.

L'exercice est extrêmement bruyant; dans la nature des contacts, des chocs.

Couchée sur son banc, elle reste immobile.

Dans tout le vocabulaire qu'elle a jusqu'ici créé, je ne l'ai jamais vue poser son corps dans cet état, allongé, en at-



tente, qui roule au sol et se bute aux murs. Des guirlandes de couleurs la suivent. La forme, ou la conjonction de ses multiples, rappelle à certains moments un fragile carnaval. Les guirlandes, les couleurs j'imagine, ajoutent à l'aspect festif du moment. Je me déplace sans cesse pour essayer de trouver un point de vue, question de tenter une écriture descriptive. Il me semble qu'aujourd'hui il pourrait y avoir plutôt performance qu'exercice.

14 h 26 Elle enlève la tête et roule sur elle-même, s'enroule les pieds et avance. Aujourd'hui, elle ne semble pas s'intéresser à la plate-forme ni au système acrobatique. Elle parle aussi, marche, encombrée des décombres de la veille, ramasse avec ses pieds les bandes qui lui avaient servi d'enclos. La limite, celle-ci du moins, comme un matériau temporaire qui façonne l'action.

Elle s'allonge, s'enfonce à nouveau la tête dans une feuille laissée dans un coin et s'enroule, s'entortille sous un banc où sont assis deux visiteurs en essayant de le soulever. Une dame préfère rester immobile, ne pas se lever et résister à la perte de son espace de spectateur. CM, son directeur, soulève alors le banc pour elle. Je l'aurais laissée essayer davantage. Elle est immobile depuis plusieurs minutes, il la recouvre d'un manteau jaune qui était déposé sur le banc. La forme prend définitivement corps, encore plus dans l'immobilisme.

La bête s'est endormie, bercée par le glissement de mon stylo, le craquement des objets et le hurlement des machines du projet *Biella* présenté dans l'autre salle.

Dans l'amoncellement de ces possibles, elle s'est blottie sur le sol, recroquevillée dans le pli du papier et dans celui du regard patient de l'attente.

MRZ a commencé à lui enlever des choses, à détacher des objets, protubérances encombrantes. Elle nettoie le corps de façon très maternelle, comme on l'aurait fait à un enfant dans une scène inédite du *Cuirassé Potemkine*. Elle la caresse, lui replace doucement une mèche de cheveux. Une foule muette devant un triste spectacle ou simplement devant la beauté d'un paisible moment d'épuisement en plein cœur de l'exercice.

Pourquoi ce recueillement? Pourquoi aujourd'hui le ton de la voix aussi bas que les yeux, pourquoi l'attente silencieuse du moindre geste?

14 h 56 Elle est encore couchée, ne bouge que très rarement. Elle est sur le dos. Paradoxalement, sa position invite plus à la communication qu'au calme et au silence. Le corps est peut-être lui aussi, en attente d'un contact.

«Non.»

Je lui ai lancé un débris. Seul, l'écho de la chute m'a répondu.

Thierry parle d'un cocon duquel nous attendons une sortie.

«De quoi?»

En transformation, en mutation, la chrysalide est dans l'incubateur.



15 h 06 «J'ai dormi, j'ai fait un petit somme», éclate-t-elle de rire; un moment d'épuisement, bâille-t-elle.
«Je me sens comme une sirène avec les jambes attachées comme ça.»

29 mars 2006: 14 h 45 J'entre dans la galerie, Raphaëlle discute avec le groupe du cours d'atelier de Martine Neddham (MN). Elle ne parle pas de son travail avec le groupe mais plutôt du milieu de l'art en général, des systèmes canadien et québécois, des centres, de l'art public, de sa position par rapport à un milieu spécifique. L'espace est encore celui d'un vaste et mouvementé terrain exploratoire.

«Retranscrivons-nous le risque en muséifiant ton travail?» (MN)

Elle explique au groupe la masse d'objets, comment elle s'est endormie, l'empathie. «J'ai fini par me réveiller, par me révéler.» (RDG)

Je suis hors du cercle de discussion, je ne me suis jamais senti autant témoin. Je suis physiquement hors de la forme.
Je note, personne ne semble me voir.

«Jusqu'ici tu nous parles d'art ou bien tu fais de l'art?» (MN)

«On partage... Ça fait partie de l'exercice.» (RDG)

15 h 10 Elle enfle ses supports à chevilles.

15 h 26 Jean Dubois lui demande si l'appareillage est symbolique ou fonctionnel. Elle répond, s'attache des mains aux bras, détache la balançoire. Elle a une tout autre assurance, ses gestes ne sont plus hésitants et beaucoup moins chorégraphiés. Elle place de nombreux objets dans son seau. Je me demande si aujourd'hui elle va essayer de s'emballer la tête là-haut, suspendue. Les autres fois, elle faisait certains de ces gestes déjà à l'aveugle, avant de grimper.

«Restez-vous?» demande-t-elle à un visiteur, «je vais vous mettre en charge».

De la chose étrange et fébrile, elle orchestre aujourd'hui toute l'action.

«J'essaie de faire les choses à l'envers de l'habitude.»

Il est 15 h 34, elle se hisse la tête libre, les yeux attentifs, et cherche comment monter le papier avec elle pour s'emballer une fois sur la balançoire.

15 h 35 Elle se hisse, serrant dans ses dents la feuille qui se déroule.

Je ne l'avais jamais vue grimper les yeux ouverts.

15 h 38 Elle s'emballa la tête; la difficulté est autre. Nous n'assistons plus à la mise en danger de la forme mais plutôt à la construction de la forme dans la mise en danger même. Le renversement est important je crois, dans le développement du travail.



15 h 56 Elle essaie toujours de s'emballer. Le niveau d'effort physique est plus élevé, l'action périlleuse. Aujourd'hui plusieurs personnes prennent des notes. Spontanément, ils sont nombreux à se vouloir témoins, à désirer garder précieusement la trace de ce qu'il y a à voir et qu'elle ne voit pas. À deux reprises, elle a demandé mon aide. Elle ne le fait que très rarement, d'habitude elle la refuse systématiquement. Elle s'efforce et s'épuise souvent. Au bout de l'effort, elle m'a demandé d'attacher la balançoire, puis son mousqueton. Elle est indubitablement fatiguée, l'inversion de l'exercice a dérouté Raphaëlle, non-voyante devant un nouveau carrefour, explorant avec sa canne blanche les rebords d'une chaussée absente.

Toujours coiffée de sa tête, enguirlandée, elle se promène dans l'espace, se dirige vers le comptoir d'accueil.

Il est 16 h 40; elle vient de se laisser tomber dans les marches de la galerie, se ré-enroule dans ses guirlandes et papiers qui la suivent depuis le début de l'exercice et se laisse rouler dans les marches à deux autres reprises.

Elle est de retour près de la plate-forme, se promène, va vers le fond de la galerie, loin des accessoires, du public. Est-elle perdue comme il lui arrivait quelquefois il y a près d'un mois? Elle arrive au monte-charge donnant accès aux bureaux de la galerie. Elle saute et continue, passe le seuil de la porte. Sommes-nous devant une finale de théâtre, une sortie de scène, ou devant une invitation à investir un nouvel espace exploratoire?

J'espère ne pas faire face à une fin, à un coup de théâtre. Je grimpe avec elle, les autres visiteurs s'abstiennent. Elle

a continué dans les bureaux, suivant la voix plus que la mémoire de son corps dans l'espace. Elle suit celle de LD qui discute avec une stagiaire. Prise par surprise, LD s'écrie, amusée: «Ciel, mon artiste!»

Raphaëlle enlève sa tête et avant même de rire ou de souffler, s'inquiète de savoir s'il reste des gens dans la galerie, s'ils ont suivi.

1^{er} avril 2006: Il est 15 h 51, Raphaëlle se prépare. Je la sens particulièrement nerveuse. Elle m'a confié être fatiguée et être allée bien au-delà de ses capacités physiques. Nous découpons des confettis qu'elle place dans son seau, sorte de «surprise du premier avril», me dit-elle.

16 h 04 Elle se hisse et aujourd'hui encore s'emballa la tête une fois en haut, tirant le papier sous son bras, avec ses dents. Elle peut tomber à tout moment, la tension habituelle de ses bras sur la corde est distraite par le geste d'enrouler le papier qu'elle s'impose là-haut. Nous sommes plusieurs à assister à ce dernier exercice. Elle me demandait juste avant l'exercice si je trouvais ces formes intrigantes. Assise là-haut, dangereusement en action: «Oui».

La tête aujourd'hui est jusqu'ici sans formes ni proportions particulières. Deux grandes guirlandes de tissu sont attachées à ses jambes au travers desquelles se mélangent les cordes, les membres accessoires et son propre corps.



Aujourd'hui encore, une fois assise là-haut, elle lance des serpentins, de couleur cette fois-ci. Elle en avait lancé des comme ça, noirs et blancs, il y a quelques jours.

Orange, bleu, vert, jaune, noir, rouge, blanc.

Aujourd'hui, dans les airs, plusieurs couleurs et moins d'objets. Elle s'accroche assise sur sa balançoire, des lambeaux de soie multicolores plutôt que de nombreuses complications.

Peut-on parler «d'épuration de la forme»?

De plus en plus chargée, elle se laisse tomber tête en bas, pose ses mains sur la plate-forme, ce qui lui permet de tourner plus vite. Elle s'enroule ainsi dans ses serpentins, se ficelle dans ses extensions et ramasse dans son mouvement giratoire un peu tout ce qui se retrouve sur la scène. Elle l'avait fait une fois pour «nettoyer» l'espace, pour «faire le ménage», avait-elle dit. Aujourd'hui, il semble plutôt qu'elle complète quelque chose plutôt que de soustraire à une autre, ascèse de la forme et du regard invitant à une curieuse fascination.

Elle se décroche et déambule dans l'espace. À chaque pas on la regarde, foule silencieuse, qui se déplace avec chaque pas, qui prend des photos. Elle se promène avec son seau de confettis qu'elle lance en poignée sur les gens, suivant l'appel du bruit ambiant, j'imagine. Le tableau présente une procession festive, colorée, ritualisée.

Vers 17 h, elle se dirige vers l'autre extrémité de la salle et monte sur l'escabeau déposé sur un banc devant l'écran



qui ne projette que du blanc. Comme elle l'avait fait avec les fillettes du pensionnat, elle travaille sa silhouette, ajoute à son ombre projetée des formes atypiques et anonymes. Et bouge beaucoup, toujours et, à chaque pas, le son discret de toutes ces gorges qui se nouent, de tous ces yeux qui suivent attentivement les gestes et les formes. À un moment, elle a perdu pied, presque. Elle ne tombera pas. Elle nous avait demandé, à Thierry et à moi avant l'exercice, de nouer des cure-pipes noirs et blancs, dans un ordre plus ou moins ordonné, un peu comme de longs insectes aux motifs aussi symétriques que la nature le permet parfois. Elle les accroche alors autour de sa tête de papier qu'elle peint de bleu quelques secondes plus tard. Raphaëlle a souvent une juste prévision de l'effet. Le corps et son double à l'écran partageaient ici avec le public un dialogue d'un indubitable intérêt.

Elle s'enroule autour du corps un tube fait d'un filet dans lequel elle a glissé objets divers et légumes de plastique, mousses isolantes et bricolages insolites comme elle en a déjà utilisé souvent.

17 h 20 Elle a quitté le banc, retourne sur la plate-forme, le corps confus et maladroit sous la masse titubante. Étrangement, au moindre mouvement, la foule se déplace, bouge, s'active, répond à l'unisson.

Vers 17 h 30, elle se place en boule près de la corde et demande à être entièrement recouverte des objets laissés



sur place. Recouverte de tout, de mousses, de sacs, d'objets, de formes, de fichus, de têtes de papier laissées çà et là. Le moindre carton froissé tenu par chacun des visiteurs semble vouloir contribuer à jeter, rituel presque mortuaire, sa poignée de papier ou d'objets sur la masse volumineuse, inerte.

17 h 36 Un son sec, celui des contrepoids qui violemment se rencontrent, celui de la sortie d'une jambe qui jaillit. Accrochée, d'un coup, la fuite du sens, la sortie du corps, une plausible conclusion à l'exercice, sous l'épaisse accumulation du travail, mais surtout de l'objet-trace, du document, masse de laquelle surgit un membre accroché, tendu vers le haut, un corps géométrique et à angle droit, un corps accent aigu qui se circonflexe.

Elle me demandait si ses formes étaient inquiétantes.



17 h 39 Elle accroche son mousqueton, sa tête toujours sous l'informe et le difforme, enfouie. Raphaëlle de Groot s'assied, s'allonge sur un mois d'exercice, fatiguée. Il est 17 h 41, la tension se relâche, la pointe de ma plume aussi.

Les murmures du papier se font tout à coup plus rassurants.

8x5x363+1

Raphaëlle de Groot



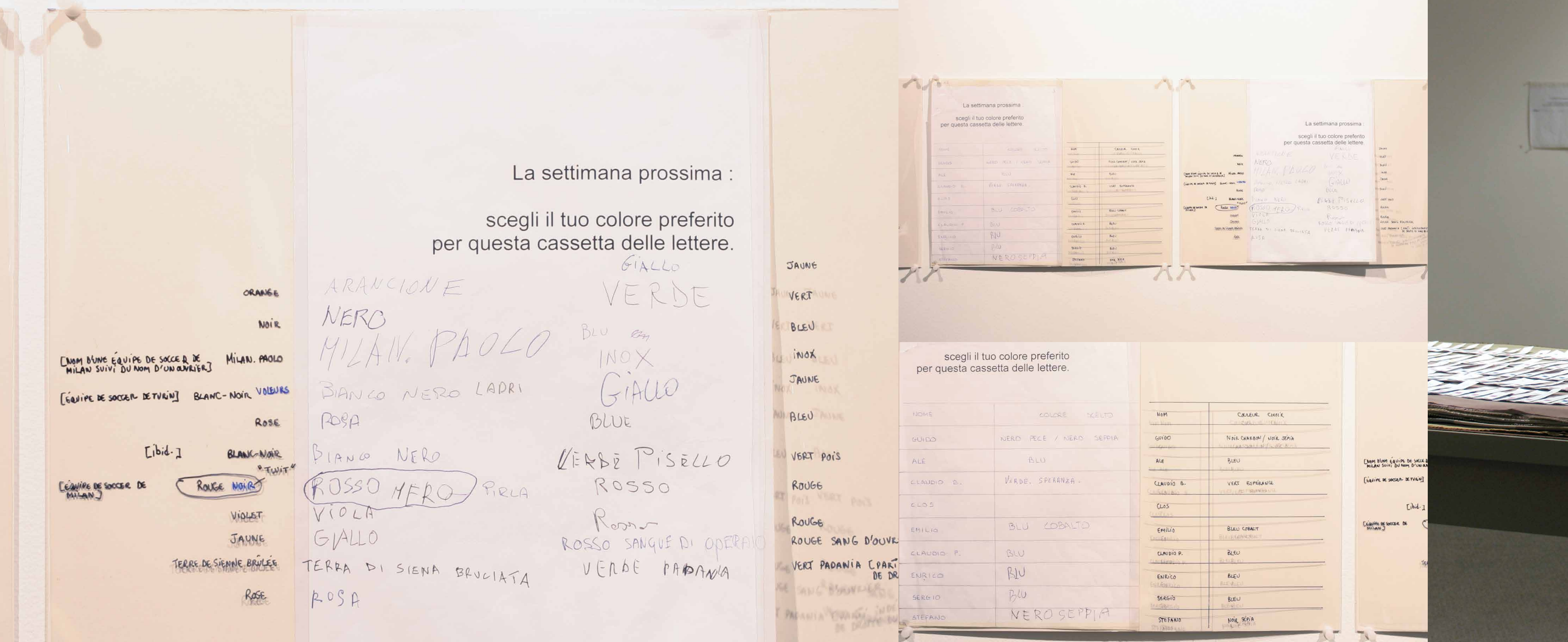
Huit heures de travail par jour, multipliées par cinq jours de travail par semaine, multipliés par trois cent soixante-trois ouvriers et ouvrières plus une artiste, moi, Raphaëlle de Groot.

8x5x363+1 est un projet à volets multiples qui a été réalisé de 2002 à 2004 avec la collaboration de la Cittadellarte-Fondation Pistoletto et le Lanificio F.lli Cerruti (Tissage Cerruti Frères), entreprise textile située à Biella, en Italie (région du Piémont).

L'initiative impliquait une résidence de six mois au sein de l'usine de cet établissement, lieu de la production des tissus. Pour communiquer avec les ouvriers dans cet environnement bruyant, j'ai utilisé un système de fiches et des boîtes aux lettres que j'ai installées dans chacun des départements. La première fiche, distribuée en main

propre à tous les travailleurs, proposait de choisir une couleur pour peindre ces boîtes. D'autres fiches ont ensuite suivi, chacune posant des questions différentes aux ouvriers. J'ai finalement remplacé ce système par des appareils photo jetables que les travailleurs pouvaient rapporter chez eux. Chaque appareil (une quarantaine en tout) était identifié par une question préalablement recueillie auprès des ouvriers. Ainsi, mes interlocuteurs étaient invités à faire une photographie pour répondre aux interrogations de leurs collègues. Des chercheurs en sociologie et en psychologie du travail ont été invités à réfléchir à cette expérience, à visiter l'usine et à rencontrer les ouvriers et le responsable des ressources humaines de l'entreprise lors d'une table ronde. Le projet a donné lieu à une exposition au sein de l'usine ainsi qu'à la publication d'un livre qui a été distribué à tous les employés de l'établissement.

Au moyen des éléments issus des multiples interventions et cueillettes menées lors de ma résidence au Lanificio F.lli Cerruti, j'ai élaboré une installation qui prend la forme d'une collection organisée et complète. La version finale de cette œuvre a été exposée pour la première fois à la Galerie de l'UQAM. Dans cette section du catalogue, vous trouverez des informations sur le fonctionnement de l'usine Cerruti, des extraits de conversations enregistrées lors de mes visites auprès des ouvriers et une copie de la lettre que je leur ai adressée avant mon départ.



L'entreprise: 461 personnes travaillent au Lanificio F.lli Cerruti dont 203 femmes et 258 hommes – 6 dirigeants, 92 employés et 363 ouvriers.

L'usine – lieu principal des interventions – se trouve dans un bâtiment voisin de l'édifice des bureaux.

Lanificio est le terme italien utilisé pour désigner une usine de tissage produisant des textiles à base de laine. Le *lanificio* se distingue de la filature par sa chaîne de travail qui prend en charge la matière première depuis son état quasi brut jusqu'à la réalisation complète du tissu. Les étapes de travail impliquent donc la préparation de la laine (cardage, peignage, étirage, doublage), le filage, le tordage, le bobinage, la teinture, l'ourdissage, le tissage, le reprisage, la finition et les contrôles de qualité. En amont de cette chaîne de production, une équipe de création élabore des collections et conçoit les « patrons » de tissage. En aval, se trouvent les opérations liées à la promotion et à l'expédition du produit.

Les clients du Lanificio F.lli Cerruti sont principalement des stylistes et des maisons de mode qui utilisent des lainages pour la création de vêtements, complet ou tailleur, entre autres. La production est caractérisée par des tissus de haute qualité destinés à une clientèle exigeante et raffinée.

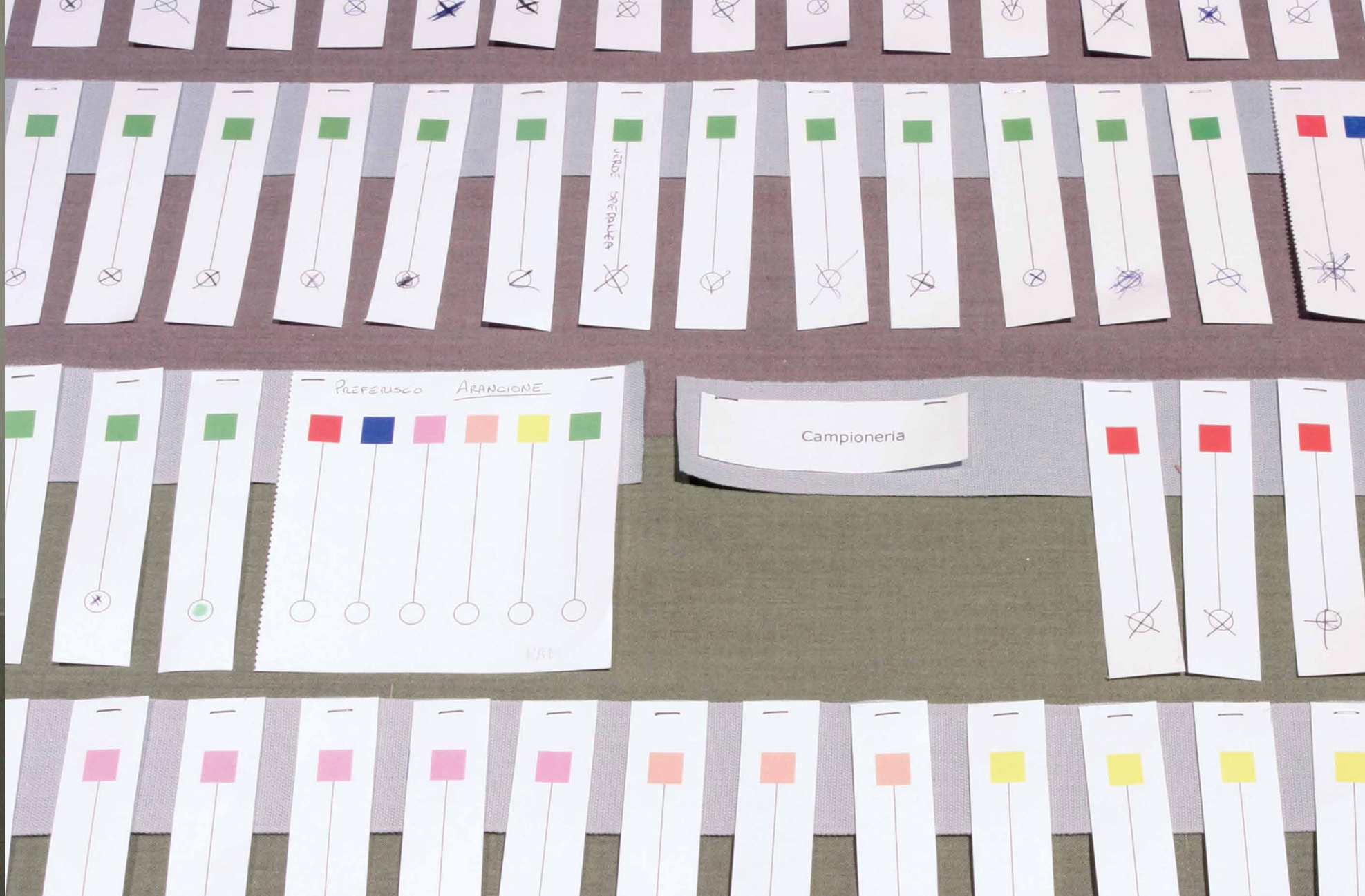
Fondé en 1881, le Lanificio F.lli Cerruti a été mis sur pied par la famille Cerruti. Le propriétaire actuel, Nino Cerruti, a mené une carrière de designer de mode pendant plus de 40 ans. Il dirige l'entreprise depuis 1951.

Horaires: 1^{re} équipe: 6 h – 14 h / 2^e équipe: 14 h – 22 h / 3^e équipe: 22 h – 6 h

L'horaire hebdomadaire de la première et de la deuxième équipe alterne. La troisième équipe est celle de nuit où il n'y a pas d'alternance. Toutes les équipes bénéficient d'une pause d'une demi-heure pour manger.

« **La journée** »: Dans tous les départements de l'usine, il existe aussi un horaire indépendant de celui des ouvriers: la journée de 8 h à 12 h et de 14 h à 18 h. Peu de personnes y sont soumises: ce sont principalement les chefs de département et les mécaniciens. Cet horaire est surtout celui des employés qui travaillent dans l'édifice des bureaux.

« **L'échelonnement** »: Dans les départements de l'ourdissage, du tissage, du bobinage et du dépôt de fils, les journées de repos sont organisées de façon échelonnée: tous les ouvriers ont toujours le dimanche de libre. L'autre jour de repos change à chaque semaine. L'avantage de « l'échelonnement » est une fin de semaine de trois jours aux cinq semaines, quand les jours libres variables coïncident avec le samedi et le lundi.

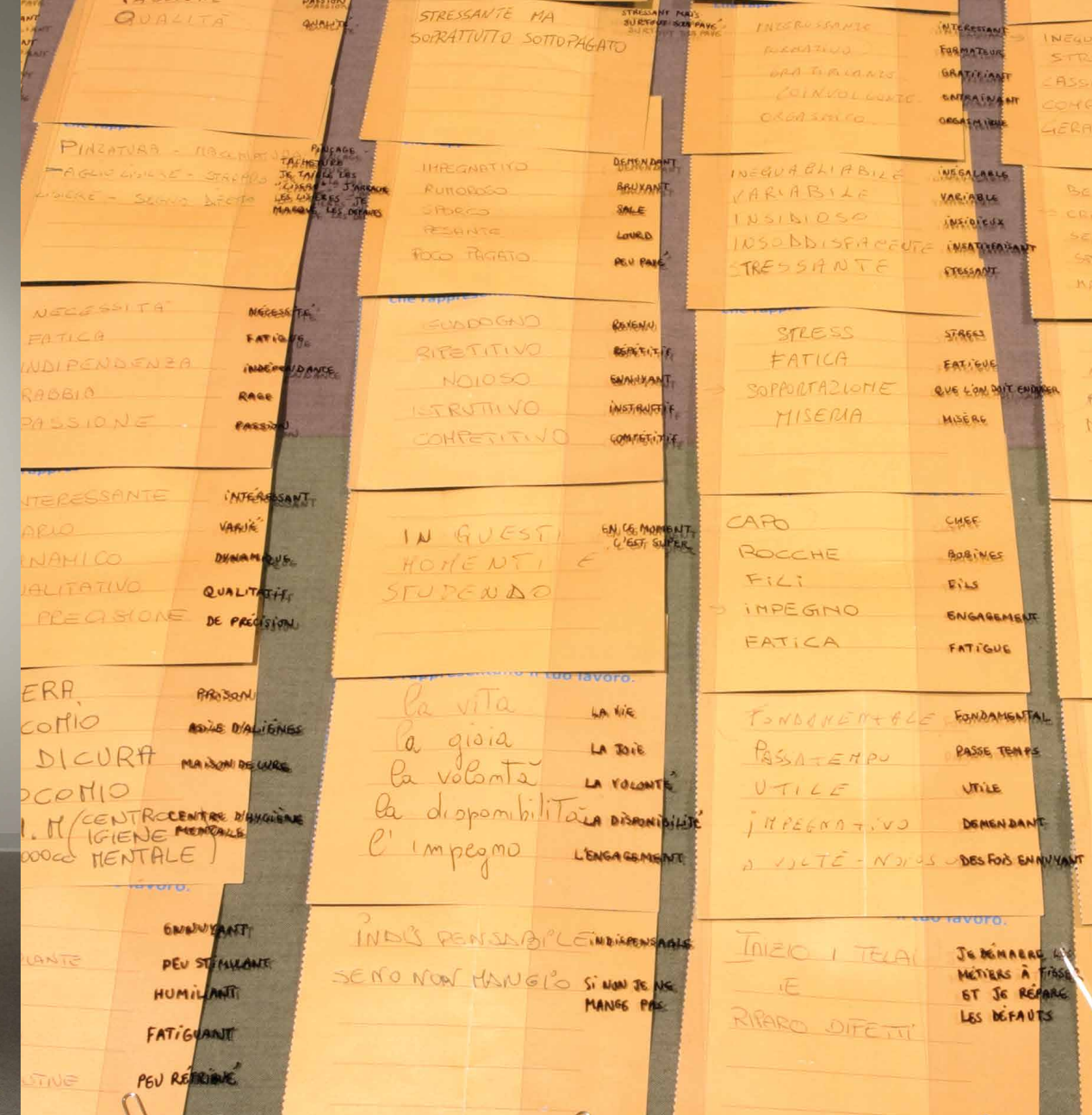


Élément B1 : 292 bulletins de vote. Cette première étape a permis de choisir la couleur de chacune des boîtes aux lettres

CONVERSATION ENREGISTRÉE LORS D’UNE DE MES VISITES EN USINE — AU BOUT DU COMPTE TU PARLES TOUJOURS DE L’USINE

[UN OUVRIER S’ADRESSANT À MOI] Tout va bien?
Oui, oui, je suis seulement un peu affaiblie parce que...
Les changements de saisons...
Oui et puis... ça me prend beaucoup d’énergie pour faire tout ceci. Physiquement, être dans l’usine ce n’est pas si facile.
Oui, parce que tu te promènes partout.
Oui, je fais des tours dans tous les départements à des heures...
Étranges...
Étranges et puis la température...
Il fait chaud et puis tu vas dans un autre département et il fait froid, puis il y a l’humidité. Je te comprends.
Sinon, c’est super parce que, je dois dire, il y a une belle participation.

Ah oui? Moi je pensais que non. Pour te dire vrai, je pensais que les gens résisteraient à faire ce genre de chose.
Connaissant les gens ici, dans ce département – les autres départements je ne sais pas – je pensais qu’ils se moqueraient de toi ou de ceux qui participeraient. Au contraire, je vois qu’ils participent assez, tant mieux.
Oui, peut-être qu’ils le voient un peu comme...
Un jeu.
Comme un jeu.
Mais pour toi, c’est un travail cette affaire.
Oui, mais ça va.
L’idée du jeu.
Ils le voient comme une occasion de se défouler, peut-être, de jouer. Mais quand même au bout du compte on voit bien qu’ils le font sérieusement. Ça se voit dans les réponses. Dans le jeu, quand on blague c’est aussi révélateur.
Certainement, au bout du compte même si tu prends ça pour un jeu, il sort toujours quand même un peu de vérité.
Oui et l’usine c’est dur, la vie, le stress...
La majorité des gens ici travaillent en usine. Si tu vas dans une grande ville, il y a peut-être des bureaux mais dans les



petites villes et dans les campagnes, la plupart des gens travaillent en usine. Ce sont des endroits où tu trouves des caractères et des personnalités différentes, des idées très différentes – par exemple, regarde seulement les «5 mots» [IL FAIT RÉFÉRENCE À LA DEUXIÈME FICHE DISTRIBUÉE DANS L'USINE], selon moi certains ont un peu exagéré, mais ce sont les idées de tous les gens qui travaillent ici dans les départements.

Je trouve intéressant de voir ce qui peut sortir de cette rencontre parce que je suis de l'extérieur. J'arrive de l'extérieur et je suis artiste.

Oui, être en contact avec quelqu'un de différent qui n'est pas l'Italien moyen, qui arrive avec d'autres idées...

Oui, il y a aussi le fait que je ne travaille pas en usine. Donc vous pouvez m'expliquer...

Quand les gens se retrouvent à l'extérieur d'ici, ils parlent toujours en gros des mêmes choses. Ce que tu laisses ici, tu le reprends dehors. Tu parles toujours de l'usine, aussi quand on fait des soupers... D'accord, tu commences peut-être à parler de soccer ou d'autres choses, mais au bout du compte tu parles de l'usine et de l'ambiance parce que la majeure partie de ton temps, c'est ici que tu le passes. C'est un peu une deuxième maison pour nous ici. Pas vrai? C'est comme ça. Bon, demain je te le rapporte [EN PARLANT DE L'APPAREIL PHOTO QUE JE VIENS DE LUI DONNER].



Élément B3: Réponses des ouvriers à la troisième fiche distribuée. Celle-ci leur demandait de formuler des questions pouvant servir de thème pour réaliser des photographies. 110 propositions ont été recueillies desquelles 40 ont

été retenues et assignées à des appareils photo jetables.

CONVERSATION ENREGISTRÉE LORS D’UNE DE MES VISITES EN USINE — LUI, C’EST L’IDÉAL

[MOI À UN OUVRIER] L'idée est de faire seulement une ou deux photographies qui répondent à la question qui est inscrite sur l'appareil.

Écoute... Tu devrais trouver quelqu'un, comme lui par exemple, il a une ferme, il a beaucoup de choses à photogra- phier. Moi dernièrement, j'ai peu de temps parce que je dois aller chercher mon enfant et j'ai des choses à faire à la maison, tu comprends. C'est un peu... Tu me demandes à moi en particulier ou tu peux demander à n'importe quelle autre personne...

OK. Alors qui est... Selon toi, à qui je devrais demander...

Pour prendre la photo? Lui c'est l'idéal, parce que lui — attends, il s'appelle Mauro, attends. Mauro! [IL APPELLE SON COLLÈGUE] — Parce que lui il a une ferme, il a beaucoup d'animaux, tu comprends. Lui, il peut en faire des photos là, c'est l'idéal.

[MOI À MAURO] Je cherche des personnes pour faire des photos avec ces appareils. Lui, il m'a dit qu'il n'a pas le temps et que toi tu es la personne idéale...



[LE PREMIER INTERLOCUTEUR] Oui parce que tu as une ferme, des animaux — il a une place lui, non c'est beau, c'est beau. Tu comprends?

[MAURO] Il faut faire des photos?

[LE PREMIER INTERLOCUTEUR] Oui, mais tu dois regarder ce qu'il y a d'écrit.

Oui, voilà, ce sont les questions que les gens ont écrites et mises dans les boîtes aux lettres, dans l'usine. Et mainte- nant, les appareils que j'ai avec moi sont ceux-ci: «Si tu es triste, où et comment tu retrouves le sourire?»

[LE PREMIER INTERLOCUTEUR] Tiens voilà, par exemple, tu peux faire une photo dehors chez toi. Comment tu retrouves le sourire? Tu photographies ta maison, la ferme. Tu en as des endroits là.

[MAURO] Ah! Pour ça, si tu veux des endroits, il y en a.

[LE PREMIER INTERLOCUTEUR]. C'est vrai.

Ici: «Quelle est la meilleure activité pour enlever le stress accumulé durant les heures de travail?»

[MAURO] Oui, celle-là c'est l'idéal. Celle-là, donne-moi celle-là.

OK.



Élément C : Appareils photo jetables utilisés par les ouvriers. Chacun renvoyait à une question thème.



CONVERSATION ENREGISTRÉE LORS D’UNE DE MES VISITES EN USINE — TU PEUX CHOISIR

[MOI À UNE OUVRIÈRE] Ciao. Tu en veux un, de ces appareils photo?

Mais oui.

Oui? Tu as le temps de choisir ta question.

Écoute, fais-le faire à mon mari qui est meilleur que moi.

[DEUX COLLÈGUES SUGGÈRENT UN THÈME EN PARTICULIER POUR SE MOQUER] Celui-là tu pourrais le faire: «S’il ne pleut pas, quand te sens-tu mouillée?» [Rires. En italien le thème a une référence sexuelle]

[MOI EN VISANT LES DEUX COLLÈGUES] Ici, je change le «a» pour un «o». [CELA REVIENT À FORMULER LE THÈME AU MASCULIN]

[L’OUVRIÈRE À MOI] Mais eux, ils en ont choisi une?

Non, eux ils sont trop déficients.

[RÉACTION D’UN DES COLLÈGUES] Non, non, c’est lui le déficient!

[MOI À L’OUVRIÈRE] Choisis, toi.

Même si ce n’est pas ma question?

Bien sûr. Toi aussi tu es bonne.

Mais... Même si ce n’est pas la mienne?

Voilà, même si ce n’est pas la tienne.

Ah.

Et puis, je ne sais pas, peut-être qu’il y a la tienne dans tout ça ou qu’il y en a une qui ressemble à celle que tu as écrite. Peut-être qu’il y a déjà quelqu’un qui a choisi la tienne.

Ah. Moi j’avais compris que je faisais la photo en rapport avec ma question.

Mais peut-être, peut-être qu’elle est ici dedans. Je ne sais pas. Tu peux regarder.

[UN COLLÈGUE] Tu peux choisir.

Il y a peut-être déjà quelqu’un qu’il l’a assignée à un appareil. Puis je continue à venir avec ces appareils et peut-être qu’à un certain point tu retrouveras ta question.

Ah. J’ai compris. Allez, je choisis.

[UN COLLÈGUE] Quand même, celle-ci c’est la plus belle.

Tu dois la faire, toi.



Élément D : Classement réalisé d'après des photographies prises par les ouvriers en relation avec les questions thèmes recueillies dans les boîtes aux lettres. Chaque photo est accompagnée d'un numéro renvoyant au thème de l'image.

Non, non, Benedetto, Benedetto! [IL TAQUINE SON COLLÈGUE]

[MOI À L'OUVRIÈRE] Et puis nous la collons sur l'appareil. Tu dois faire une ou deux photos qui répondent...

À cette question.

Oui. [LONG SILENCE, PUIS JE LIS LES THÈMES] «Le temps». Il y en a qui sont assez ouverts comme celui-ci: «Collection d'instants». «Qu'est-ce qui donne le juste équilibre à tout ce que la vie nous offre?»

La majorité porte sur la vie, la vie, la vie – je vois. «Qu'est-ce que ta vie?»

Oui, il y a beaucoup de questions sur la vie et aussi sur beaucoup d'autres choses. «Le sens de la vie...», «Comment fait-on pour ne pas se laisser tenter par un dessert?» [RIRES] Tu dois faire une photo. «Quelle est ta huitième merveille?», «Qu'est-ce qui t'émeut?», «Qu'est-ce qui représente le bonheur?». Si tu ne trouves pas l'inspiration...

Regarde. Celle-ci.

Celle-ci?

Oui.

OK.

QUESTIONS THÈMES [ÉLÉMENT D]

- 1 Comment vivrait-on sans devoir travailler?
- 6 Quelle est la chose la plus importante de ta vie?
- 13 Quelle est ta huitième merveille, ta chose la plus précieuse?
- 16 Comment fait-on pour résister à la tentation d'un dessert?
- 18 Quelle est la première chose à quoi tu penses en te réveillant le matin?
- 24 Quelle est la meilleure activité pour enlever le stress accumulé pendant les heures de travail?
- 25 Collection d'instants
- 36 Qu'est-ce que tu fais quand tu es nerveux?
- 41 Qu'est qui donne le juste équilibre à tout ce que la vie nous offre?
- 42 Le bonheur est abstrait, on ne peut pas l'acheter, il n'a pas de prix. Il faut le ressentir et c'est tout; le vivre intensément quand on a la chance de le rencontrer et après de se rappeler ces moments heureux. Qu'est-ce qui pourrait être un exemple de bonheur?

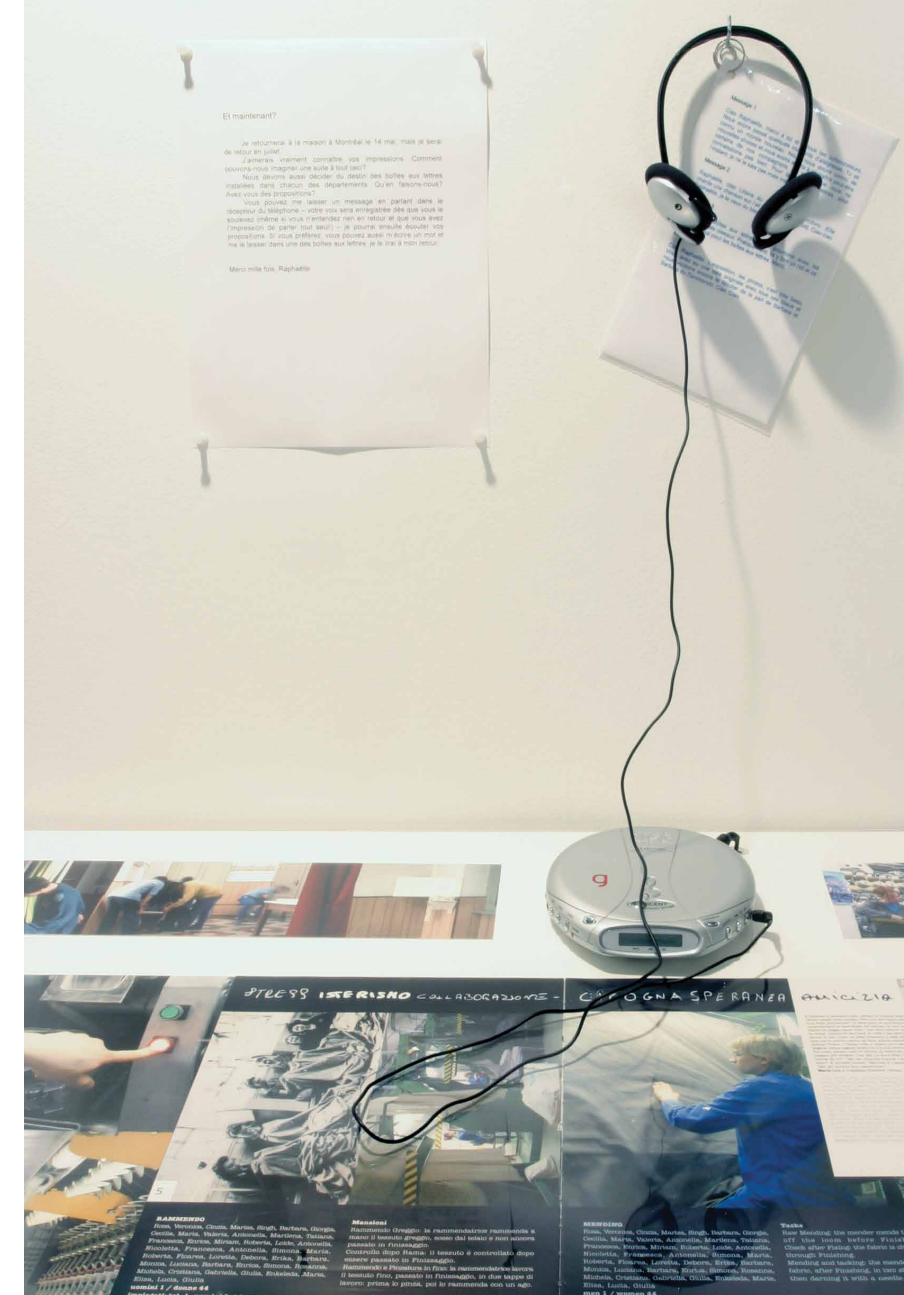


Élément E: Documentation et enregistrements audio faits en usine (conversations avec les ouvriers, messages vocaux et collection de *ciao*).

MESSAGES LAISSÉS À MON ATTENTION SUR UN RÉPONDEUR INSTALLÉ DANS L'EXPOSITION
ORGANISÉE EN USINE AU TERME DU PROJET

Ciao Raphaëlle, merci à toi et à tous tes collaborateurs. Nous avons passé quelques moments d'allégresse. Tu as connu un monde nouveau. Nous, nous avons connu de nouvelles choses et nous avons appris à connaître peut-être certains de nos compagnons de travail que nous ne connaissons pas bien. Pour la boîte aux lettres, pour l'instant, je ne le sais pas mais merci, ciao.

Raphaëlle, ciao Liliana du tour de nuit *Ritorcitura*. [Elle chante une chanson sur l'air de *Tico-tico no fubá*]. Ciao-ciao
Raphaëlle, je te veux du bien, ciao-ciao.



Euh... Les boîtes aux lettres, nous pourrions aussi les utiliser pour les oiseaux. Pratiquement, ils y font un nid et ce serait pas mal. Merci.

Ciao Raphaëlle. L'exposition, les photos, c'est très beau. Vous avez eu une idée originale avec tous ces tissus et nous voulions encore te féliciter de la part de Barbara et Barbara du département *Rammendo*. Ciao. Ciao.



Élément F : Trame sonore (ambiance acoustique de l'usine, son des machines).

LETTRE AUX OUVRIERS, AFFICHÉE SUR LES BOÎTES AUX LETTRES AVANT MON DÉPART DE BIELLA EN JUILLET 2004

Chers amis de l'usine,

Jesuisrevenuepourvous saluer. J'aurais voulu avoir plus de temps pour discuter avec vous du destin des boîtes aux lettres et de notre projet, mais voilà que le mois passé à Cittadell'artes'en voleet je vois que j'ai été parmi vous beaucoup moins longtemps que j'en aurais voulu. Je veux vous remercier pour votre accueil, votre participation, votre chaleur et votre créativité. Pour tout ce que vous m'avez donné. Je remercie ceux qui m'ont laissé des messages dans les boîtes et sur le répondeur installé dans l'exposition. Qu'adviendra-t-il de ces boîtes, sources de tant de surprises ?

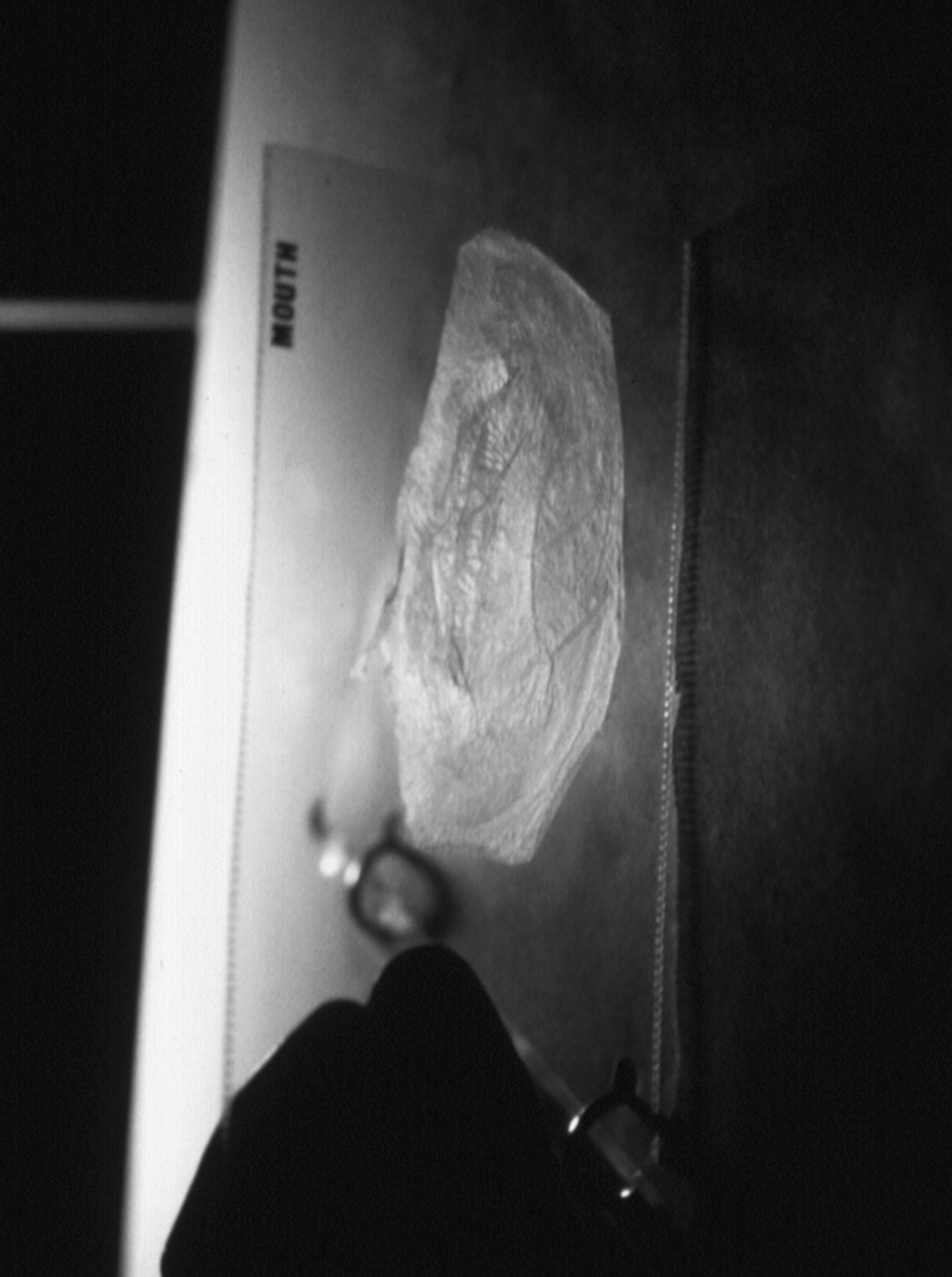
Le destin d'une d'entre elles a été décidé par un de vos collègues : « Pourquoi ne pas les transformer en nids pour les oiseaux ? » — a-t-il laissé enregistrer sur le répondeur. Ainsi il sera fait, une des boîtes deviendra un nid pour les oiseaux. Il n'est resté qu'à déterminer où la placer à l'intérieur du périmètre de l'usine. Pour les autres ? Je vous laisse les clés et il me semble juste qu'il vous revienne de décider quoi en faire. J'espère vraiment que vous les utiliserez et qu'elles vous seront utiles comme elles l'ont été jusqu'à maintenant. Je suis très curieuse de connaître le destin que vous leur réserverez. Pour cette raison et pour ne pas nous enlever le plaisir de communiquer, je vous laisse mon adresse postale à Montréal et, pour ceux qui utilisent l'ordinateur, mon e-mail.

Il n'est resté plus qu'à vous souhaiter de bonnes vacances et bonne chance. Je vous embrasse avec la même chaleur que vous m'avez réservée durant mon séjour dans votre usine.

Raphaëlle de Groot

Projets antérieurs (1997-2005)

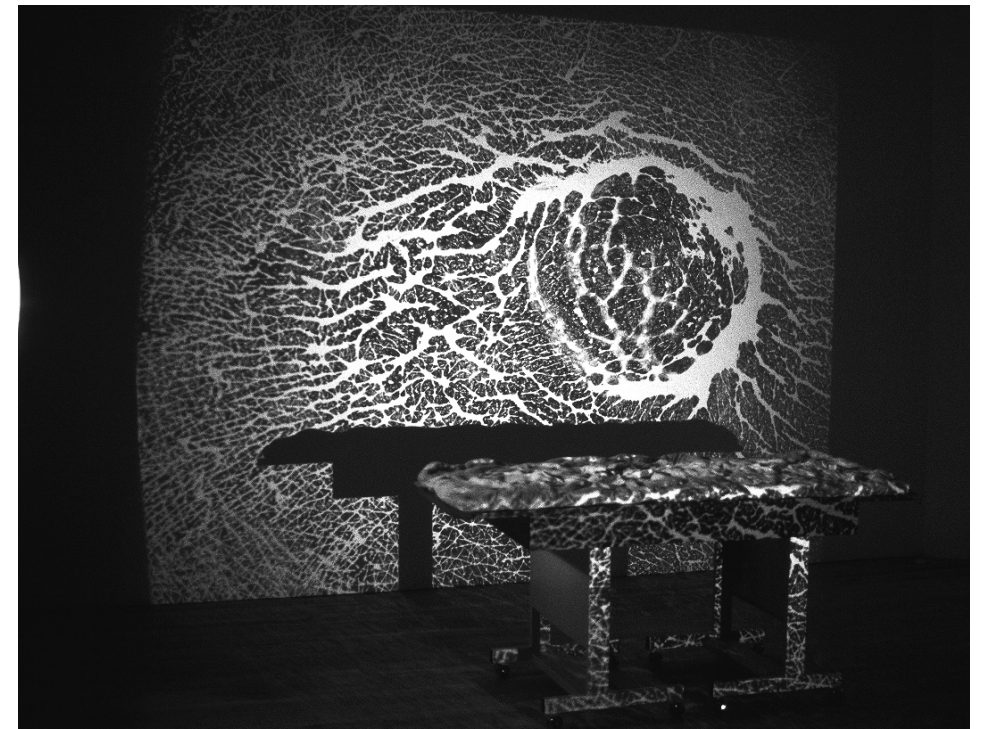
Raphaëlle de Groot



Reconnaissance, 1997

Ensemble d'œuvres

Avec l'aide d'appareils munis de lentilles grossissantes — visionneuse de microfiches, projecteur de diapos, caméra vidéo avec lentille macro —, j'ai conçu divers procédés pour observer de près la surface de ma peau et mettre en évidence le moment du toucher. Cette recherche m'a conduite à réaliser un ensemble d'œuvres exposé à Dare-Dare (Montréal): *Reconnaissance*, table modelable sur laquelle étaient projetées des empreintes de peau (le plateau de la table était recouvert d'une masse de pâte de sel scellée dans une pellicule de latex); *Index*, visionneuse de microfiches accompagnée d'une collection d'empreintes faites sur différentes parties de mon corps avec un masque à peller (le visiteur pouvait examiner ces échantillons avec la visionneuse); *De près*, installation vidéo qui mettait le visiteur face à deux moniteurs dont les écrans donnaient l'impression d'être des membranes caressées et explorées de l'intérieur (j'ai tourné des images de mes doigts et de mon visage effleurant et pressant l'objectif d'une caméra que j'avais recouvert d'une pellicule de latex translucide). Enfin, j'ai produit une série de «formes informes» manipulables: des enveloppes de latex bourrées de pâte de sel et cousues à la main selon des patrons plus ou moins géométriques (cercle, cube, pyramide, etc.). Après l'exposition ces objets se sont transformés graduellement pour passer d'un aspect organique à un aspect minéral et constituer une collection de spécimens que j'ai utilisée lors d'autres projets comme *Colin-maillard* (1999-2001).

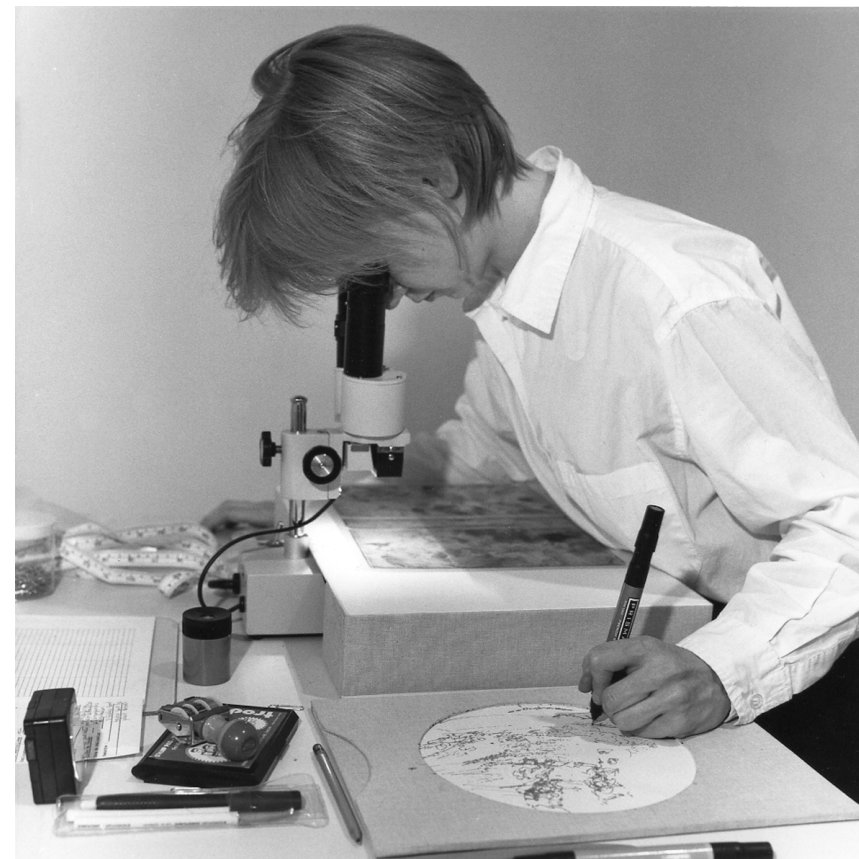




Collecte d'empreintes et Lectures, 1998–2000

Intervention et livre d'artiste

Sur une période d'un mois (septembre-octobre 1998), pendant les heures d'ouverture de la Bibliothèque centrale de la Ville de Montréal, j'ai relevé les empreintes restées sur la couverture de 160 ouvrages au moyen de la méthode policière. À la suite de cette intervention, j'ai entrepris un processus de catalogage et d'inspection des empreintes prélevées. À l'aide d'un appareil binoculaire muni de lentilles grossissantes, j'ai effectué en galerie (Centre des arts actuels Skol, 1999) des lectures des relevés en exécutant des dessins « à l'aveugle », sans regarder ma main travailler. Pour chaque prélèvement, je compilais également une fiche d'identification qui en détaillait les caractéristiques principales. Quatre albums m'ont servi à archiver les 160 empreintes accompagnées du résultat de mes observations sous forme de dessins et de tracés variés, d'informations de catalogage et de descriptions. Ces ouvrages ont par la suite été acquis par la Bibliothèque centrale de la Ville de Montréal dans la collection des livres rares. J'ai alors identifié avec un *ex-libris* la couverture intérieure des livres que j'avais inspectés à la Bibliothèque lors de la *Collecte d'empreintes*. L'utilisateur qui tombait par hasard sur un de ces livres pouvait, grâce aux informations fournies par l'*ex-libris*, consulter les albums conservés dans le même édifice et retracer le relevé d'empreintes original correspondant à l'ouvrage qu'il avait en main.

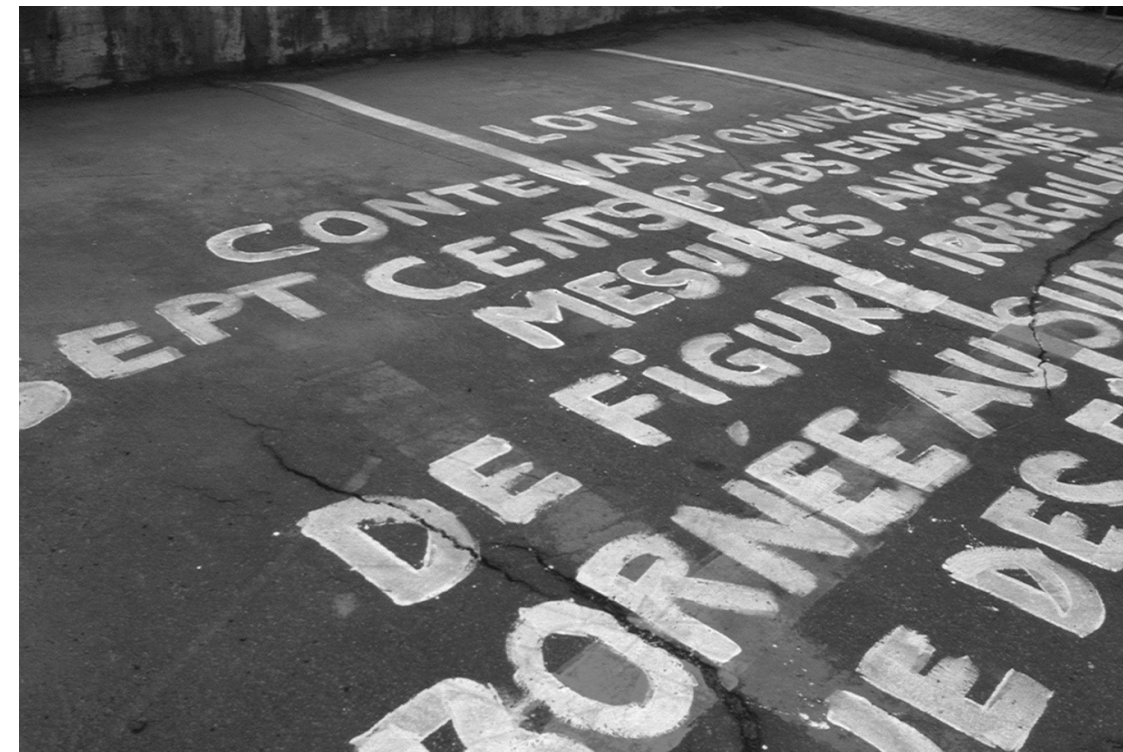




Mémoire X99-Y04.25, 1999

Intervention

Organisée à l'invitation du Centre d'histoire de Montréal, cette intervention réactivait par un marquage au sol l'histoire méconnue du site du premier parlement du Canada-Uni : la place d'Youville, utilisée alors comme espace de stationnement. J'ai souligné l'emplacement de certains des vestiges présents sous l'asphalte avec des lignes orange et bleues (le collecteur William au centre et, autour, les fondations du marché Sainte-Anne, bâtiment ensuite converti pour les besoins du parlement). Un texte composé d'après des extraits d'articles de journaux d'époque et de rapports de fouilles archéologiques évoquait les états et les événements qui ont marqué le lieu depuis le paysage premier de la rivière Saint-Pierre jusqu'à l'émeute qui provoqua l'incendie du parlement en 1849. Pour la durée de mon intervention, l'accès au stationnement était fermé aux voitures. Par la suite, le marquage est disparu de lui-même au gré de la météo et de la circulation des véhicules.



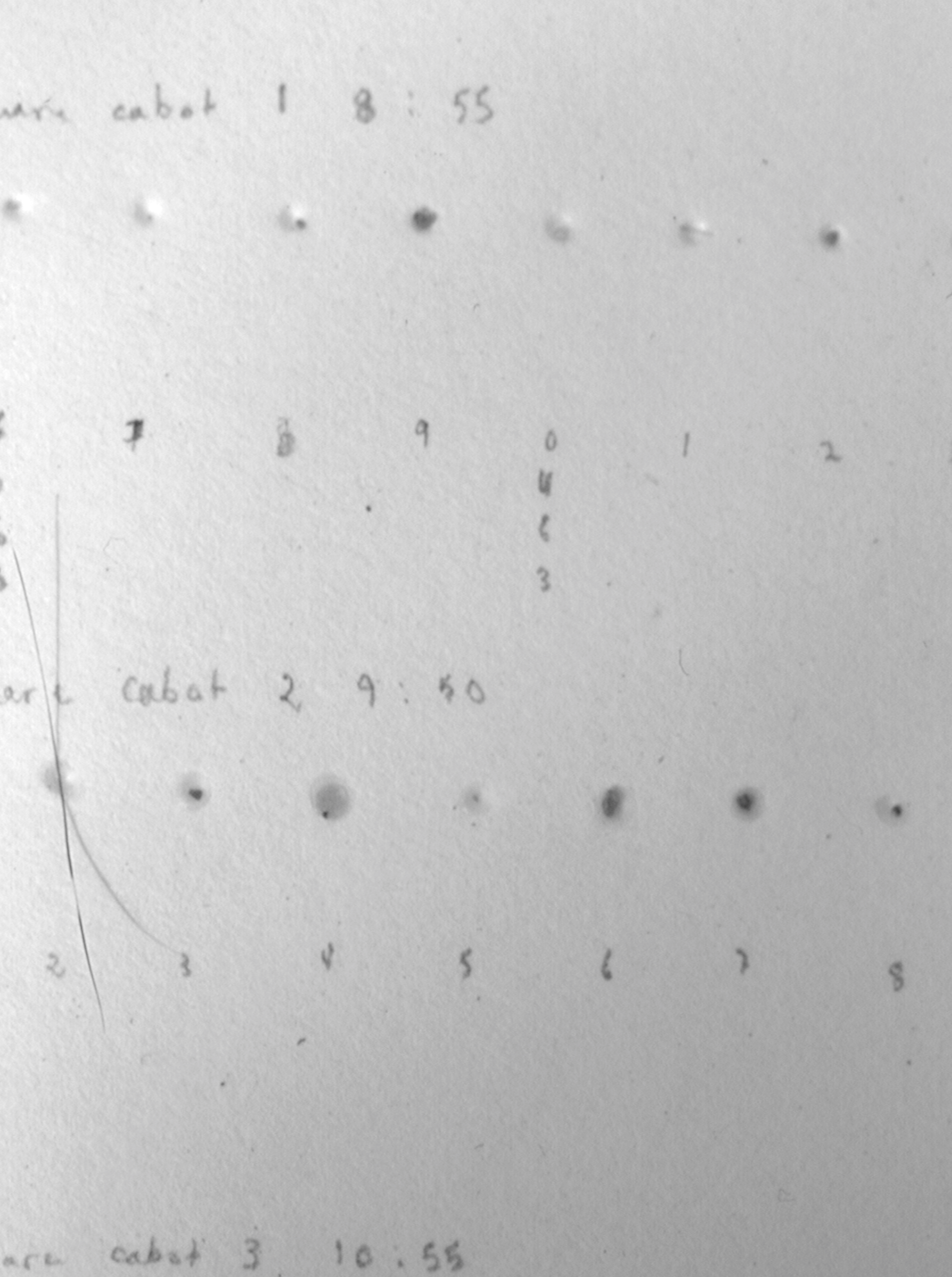
PL DES COPAINS

- Lamontagne G 1 PldesCopains Chtmi
- Lajoie Steeve 2 PldesCopains Chtmi
- Tremblay Richard 3 PldesCopains Chtmi
- Desgagné Christian 4 PldesCopains Chtmi
- Roy L 5 PldesCopains Chtmi
- Roy M 6 PldesCopains Chtmi
- Ferland Martin 7 PldesCopains Chtmi
- Côté Daniel 8 PldesCopains Chtmi
- Villeneuve Carol 9 PldesCopains Chtmi
- Harvey Yvan 10 PldesCopains Chtmi
- Gagnon Michel 11 PldesCopains Chtmi
- Bouchard G 12 PldesCopains Chtmi
- Plante J-F 13 PldesCopains Chtmi
- Tremblay S 14 PldesCopains Chtmi
- Leclerc Gilles 15 PldesCopains Chtmi
- Drolet Réjean 17 PldesCopains Chtmi
- Gauthier Lawrence 18 PldesCopains Chtmi
- Bouchard Gustave 19 PldesCopains Chtmi
- Fortin Carol 19 PldesCopains Chtmi
- Martel Vianney 20 PldesCopains Chtmi
- Tremblay Jean Marc

Microcosme, 2000
Résidence et installation

Dans le bottin téléphonique du Saguenay-Lac-Saint-Jean, édition 1999-2000 (annuaire régional), j'ai découpé les inscriptions de chacun des résidents de Chicoutimi pour les reclasser par nom de rue et par adresse. Par la suite, j'ai procédé à la lecture des noms en fonction de la carte de la ville, suivant un parcours pouvant se réaliser à pied. Lors de l'exposition, la bande sonore de cette lecture accompagnait la liste des habitants présentée sous la forme de bandelettes (chacune correspondant à une rue) épinglées au mur en ordre alphabétique de noms de rue. J'ai également sillonné certains quartiers de la ville avec les noms des habitants en main. Je m'arrêtais devant chaque demeure pour lire à voix haute (en m'enregistrant) le nom du résidant et son adresse, et faire une description de la façade de sa maison.





Collecte de poussière, 2000-2001

Intervention

Cette intervention a été réalisée à deux reprises suivant une procédure qui variait selon le contexte. La première fois, elle s'est déroulée sur une période d'un mois, dans un commerce vacant du quartier Hochelaga-Maisonneuve à Montréal (*L'algèbre d'Ariane*, Dare-Dare, 2000). Je recueillis alors des résidus sur le lieu de l'événement et le trottoir extérieur pour ensuite dénombrer les particules de chaque échantillon et les consigner dans un cahier. Graduellement, les enfants du quartier ont commencé à augmenter ma collection en me rapportant de la poussière de leur maison dans des sacs Ziplock. La deuxième intervention a eu lieu sur deux jours complets au pied du monument dédié à Jean Cabot, situé au square Cabot dans le centre-ville ouest de Montréal (*Gestes d'artistes*, Optica, 2001). Je récoltais alors mes échantillons en fonction d'un quadrillage au sol. Parallèlement à la collection des particules, je notais cette fois les réactions des passants.





Dévoilements, 1998-2001

Projet de dessin et livre d'artiste réalisé avec la participation des Religieuses hospitalières de Saint-Joseph

Lors d'un stage de huit mois réalisé dans la réserve muséale de la congrégation des Religieuses hospitalières de Saint-Joseph (Montréal), j'ai créé un rapport particulier avec les sœurs que j'ai rencontrées. L'expérience m'a conduite à leur proposer une activité de dessin. Pour calmer leur peur de mal faire, je leur ai demandé de dessiner « à l'aveugle » des objets de la collection du musée (une couronne de profession, une rose en papier, un Jésus en cire, une poupée vêtue de l'habit des Religieuses hospitalières et deux sculptures, l'une représentant la Sainte-Famille et l'autre Saint-Joseph avec l'enfant Jésus). Les sœurs devaient observer attentivement les objets de leur choix pour en transposer les contours sans regarder leur main exécuter le tracé. Huit religieuses ont accepté de participer à l'activité. Les rencontres se déroulaient en tête-à-tête et, pendant qu'elles dessinaient, je faisais leur portrait en travaillant moi aussi « à l'aveugle ». Ensuite, elles me racontaient leur parcours dans la communauté. Une fois l'entretien terminé je dessinais à nouveau, à deux ou trois reprises, à plusieurs jours d'intervalle, chacune des sœurs mais cette fois de mémoire, les yeux fermés. Les dessins (72 en tout) et les récits issus de ces rencontres ont ensuite donné lieu à une exposition et à un livre d'artiste.





Projet de dessin réalisé avec la participation de personnes non-voyantes et malvoyantes

À Montréal et à Liège, en Belgique, j'ai proposé à neuf non-voyants de se prêter à un exercice de dessin d'observation. Ils devaient, d'une main, toucher des formes en pâte de sel (appartenant à une collection d'objets que j'ai commencé à fabriquer en 1997 pour le projet *Reconnaissance*) et, de l'autre, transposer le parcours de leur exploration tactile sur une feuille de papier. Après avoir accumulé une variété de ces dessins, j'ai entrepris de les photographier à travers l'objectif d'une lunette grossissante. De plus, lors des entretiens, je traçais le portrait de chacun des participants « à l'aveugle », sans regarder ma main travailler. Certains des non-voyants ont aussi accepté de tracer le mien en me touchant le visage. Au moment d'exposer ce travail au centre Les Brasseurs, à Liège, l'installation prenait la forme d'un cabinet où le visiteur pouvait suivre l'évolution de la recherche et assister à une des quelques sessions de dessin que j'y ai tenues avec les non-voyants. Par la suite, grâce aux techniques de l'Institut Nazareth et Louis Braille, j'ai pu transposer en relief une partie des esquisses recueillies. Devenues « lisibles » au toucher, j'ai soumis les portraits que j'avais réalisés à deux aveugles de naissance qui ne connaissaient pas les détails du projet. Que pouvaient-ils percevoir dans ces lignes boursouflées ? J'ai pris note de leurs commentaires pour ensuite les associer aux différents portraits sous la forme de brèves descriptions également traduites en braille. Achievé, *Colin-maillard* rassemble un groupe d'éléments issus de ce processus sous la forme d'une installation.





Toujours serviables, jamais servantes, 2001

Intervention réalisée en collaboration avec l'Association des aides familiales du Québec

Plus que parfaites. Chroniques du travail en maison privée 1920-2000, 2001

Exposition

Invitée par le Centre d'histoire de Montréal et l'Association des aides familiales du Québec (AAFQ) pour retracer l'histoire peu documentée des servantes, bonnes, *nannies* et autres employées de maison, j'ai entrepris une cueillette de témoignages et une recherche historique approfondie. Dans cette enquête, je me suis intéressée à l'univers intangible des préconceptions. En effet, le travail d'aide familiale a toujours été le même: prendre soin des enfants ou de personnes âgées, faire la cuisine, le ménage, la lessive, etc. Ce qui diffère, ce sont les mœurs, les valeurs et les préjugés qui font qu'au bout du compte on valorise ou on dévalorise le métier, qu'on respecte ou non les personnes qui le font. Ma recherche a été animée par un désir d'écouter les gens les plus touchés par le sujet, par un besoin de modeler les personnages que leurs récits faisaient surgir dans mon imagination, par une envie de représenter en modèle réduit leur univers quotidien, de recréer des petites scènes avec les femmes rencontrées et, enfin, par une volonté d'agir et d'impliquer un groupe d'aides familiales dans un processus qui les mènerait à se rendre visibles à travers un geste significatif. La démarche s'est ainsi articulée en fonction de deux volets d'activités: la préparation d'une intervention en collaboration avec l'AAFQ et la conception d'une exposition sur l'histoire de la domesticité montréalaise pour le compte du Centre d'histoire de Montréal.

L'intervention a pris forme dans le cadre d'une série d'ateliers que j'ai offerts à un groupe d'aides familiales actives membres de l'AAFQ. Les participantes, une dizaine en tout, ont pris connaissance de l'évolution de leur métier par divers témoignages que j'ai recueillis auprès de femmes qui faisaient le même travail qu'elles entre les années 1930 et 1960. Ce matériel, comparé à l'expérience des participantes, a suscité au sein du groupe une réflexion sur les différentes perceptions du métier au fil du temps. L'échange nous a conduites à élaborer un geste symbolique pour marquer la présence des aides familiales à Montréal et évoquer la mémoire des servantes d'autrefois. J'ai ainsi entrepris de retracer un certain nombre de demeures où avaient jadis travaillé des employées de maison. Dix de ces adresses ont été choisies pour créer un parcours dans plusieurs quartiers de la ville. Pour le groupe d'aides familiales, ces maisons sont devenues des lieux de commémoration où elles ont déposé une poupée confectionnée de leurs mains représentant une domestique. Le fait d'avoir fabriqué ces objets elles-mêmes leur a permis de remplacer la représentation typique de la servante par une représentation plus personnelle, geste qui, en jouant sur le costume, remettait en question l'image péjorative de servitude associée au métier d'aide familiale. Le jour de l'événement, les participantes ont tenu à se rendre visibles en portant un tablier de service blanc sur lequel figurait l'inscription «Toujours serviables, jamais servantes», ce qui était une manière de souligner leur attachement pour leur travail tout en dénonçant l'attitude souvent abusive de leurs employeurs. Nous avons organisé une conférence de presse pour médiatiser l'intervention.

L'exposition au Centre d'histoire de Montréal rassemblait quant à elle les bandes sonores des entrevues que j'ai réalisées avec une trentaine d'aides familiales tant actives que retraitées, ainsi qu'avec des personnes qui ont grandi avec une *nannie*, des documents et des photographies d'archives et de collections privées, des figurines et des objets miniatures, des photographies produites d'après ces objets avec la participation des personnes interviewées et la vidéo de l'intervention réalisée en collaboration avec l'AAFQ.



Exercice filmé 1, 2002

Vidéo-performance

Dans le cadre d'un essai fait en atelier, je me suis mise en scène dans un exercice exécuté devant une caméra vidéo.

Face à l'objectif, j'ai emballé ma tête d'un papier cachant mon visage et me privant de la vue, puis je me suis imposée des contraintes physiques qui entravaient et conditionnaient mes mouvements, cela pour venir à bout d'une tâche relativement simple: peindre les traits d'une figure sur le papier couvrant ma tête.

J'ai repris éventuellement le même exercice avec des contraintes plus difficiles à négocier et j'ai ajouté d'autres étapes. Par exemple, pour le projet *The Making* (2003), j'ai versé de l'eau farineuse sur ma tête. J'ai ensuite répété cette séquence pour l'installation *L'Histoire illustrée* (2003-2004) mais, cette fois, j'ai terminé en suspens: plutôt que de révéler mon visage au terme de l'action — comme dans *Exercice filmé 1* et *The Making* —, je l'ai laissé couvert et me suis assise sur une chaise.

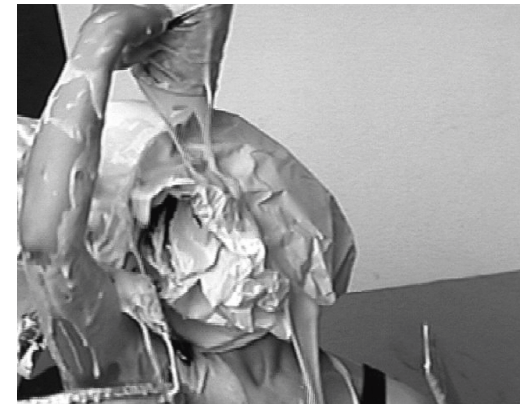
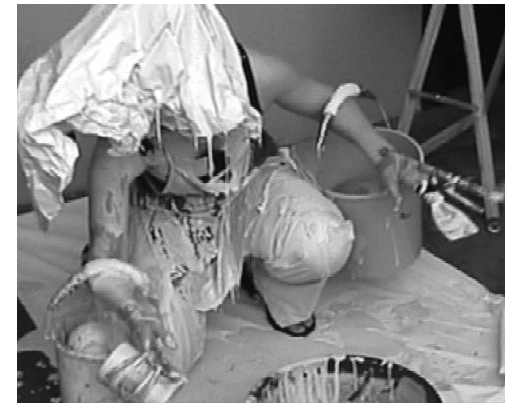


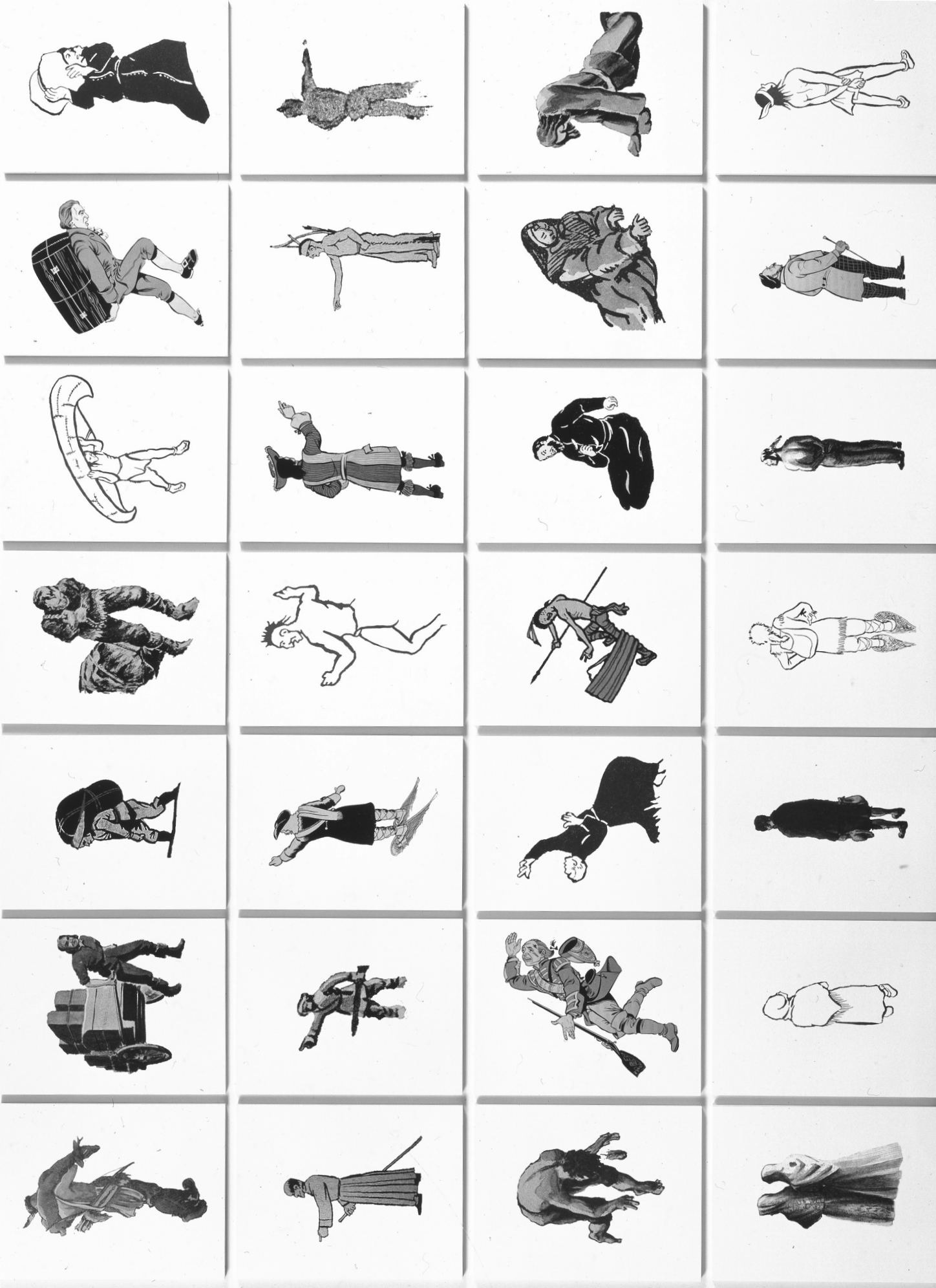


The Making, 2003

Résidence, installation et vidéo-performance

J'ai profité du contexte de travail que m'offrait le symposium *Espacios Mestizos* pour expérimenter une manière de produire des formes organiques — sortes d'espèces hybrides — avec des éléments naturels typiques des îles Canaries. J'ai accumulé et trié différentes substances sur les lieux de l'événement (un parc nature) : fleurs, plantes et autres matières avec lesquelles j'ai ensuite préparé une palette de mixtures de couleurs et de textures variées. Je les ai mélangées avec de la farine, du sel et de l'eau pour créer une pâte que j'ai amalgamée à des tissus colorés aux motifs de fleurs et de peau animale. Parallèlement, j'ai réalisé des actions devant une caméra vidéo afin d'enregistrer des images de ma propre transformation, alors que je m'imposais des difficultés qui limitaient ma liberté d'action (dans le même esprit que la vidéo-performance *Exercice filmé 1*, j'explorais un état d'aveuglement et l'effet de restrictions physiques aux bras et aux mains). Au terme du symposium, j'ai présenté les résultats de ces processus dans un abri en roche volcanique, sorte de pièce décorative située dans le jardin tropical attenant à une villa.





L'Histoire illustrée, 2003-2004

Installation

J'ai accumulé une collection d'images tirées de manuels d'histoire du Canada des années 1950 pour isoler environ 245 personnages que j'ai ordonnés selon des catégories inventées: personnages qui regardent au loin, personnages qui pointent à l'horizon, personnages qui pointent une arme, personnages qui saluent, etc. J'ai ensuite mis en relation ces séries d'illustrations les unes par rapport aux autres et je les ai exposées aux côtés d'une vidéo-performance fragmentée en six temps. Devant la caméra, j'ai tenté de tracer une figure sur ma tête emballée de papier. Outre l'aveuglement, je me suis imposée d'autres contraintes pour me rendre la tâche plus difficile. Une fois les traits de visage complétés, j'ai versé de l'eau farineuse sur ma tête et mon corps. J'ai terminé l'action assise sur une chaise le visage recouvert. Au centre de l'installation se trouvait une masse de pâte de sel qui s'est cristallisée peu à peu tout au long de l'exposition. Le projet a été réalisé dans le cadre de l'exposition «*Nous venons en paix...*» *Histoires des Amériques* (Musée d'art contemporain de Montréal).





Drawing Session, 2004
Résidence et installation

J'ai proposé une session de modèle vivant aux étudiants de deux cours de dessin inscrits à University of Western Ontario. Installée sur un podium, j'emballais ma tête de divers matériaux pour créer des personnages qui disparaissaient les uns sous les autres, cela tout en étant aveuglée. L'action était documentée à la fois par les esquisses des participants et une caméra vidéo. Dans le jeu de renversement de l'exercice, les élèves se trouvaient aux prises avec un sujet qui se modifiait continuellement pour devenir un processus duquel émergeait une figure d'étrangeté. L'installation exposée réunissait les dessins des étudiants ainsi qu'une vidéo de la performance présentée sur quatre moniteurs disposés dos à dos sur une structure que j'avais construite à l'aide du podium utilisé lors des séances de modèle. L'œuvre a été produite dans le cadre d'une résidence organisée à l'occasion d'une exposition qui présentait des artistes dont la pratique développe une approche particulière du dessin (Art Lab, London).





Essais performatifs, 2005

Résidence et performances

À l'occasion d'un événement d'art public, le centre Artist House m'a invitée à créer une série d'interventions en relation avec des lieux de mon choix, dans la ville de Leeds. Ces exercices performatifs se sont déroulés à la Leeds City Art Gallery et à l'Université de Leeds et prenaient la forme de visites guidées, de conférences d'artistes et de sessions de modèle vivant. J'ai utilisé l'environnement immédiat des performances comme repoussoir afin de créer des contrastes: un auditorium de conférence devenait un espace de jeu, une salle de classe un théâtre, les galeries du musée une salle de cours. Pendant que je me transformais la tête avec toutes sortes de matériaux, le spectateur était appelé à s'intégrer à la situation de diverses façons: il pouvait exécuter des croquis, me proposer une pose à prendre, me photographier, me guider, m'assister dans certaines tâches ou activités que je ne pouvais accomplir compte tenu de ma vision obstruée (ex.: faire le portrait de quelqu'un d'après la description des traits de son visage, commenter des diapositives, attraper un ballon). Les exercices avaient lieu de manière improvisée et spontanée. Au terme de ces essais, j'ai exposé deux ensembles photographiques composés d'images issues des expérimentations et une vidéo muette tournée lors d'une des interventions.



Biobibliographie

Raphaëlle de Groot est née le 21 octobre 1974 à Montréal, ville où elle habite et travaille depuis. Elle a effectué ses études à l'Université du Québec à Montréal. Elle expose activement, depuis 1997, au Québec et à l'étranger.

A) Pratique artistique

Expositions individuelles

- 2006 Raphaëlle de Groot. *En exercice*, Galerie de l'uqam, Montréal (Québec, Canada).
- 2004 Raphaëlle de Groot, Le Quartier, Quimper (France).
- 2002 Colin-maillard, Centre Marguerite-d’Youville, Montréal.
- 2001 Dévoilements, Occurrence, Montréal.
- 2000 Microcosme, Le Lobe, Chicoutimi (Québec, Canada).
- 1999 Lectures, Centre des arts actuels Skol, Montréal.
- 1997 Reconnaissance, Dare-Dare, Centre de diffusion d’art multidisciplinaire de Montréal, Montréal.

Expositions collectives

- 2006 Arte al Centro – Il Gioco, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella (Italie) / œuvre présentée: 8x5x365+1.
- 2005 The Third Paradise, présentation des activités de la Cittadellarte-Fondazione Pistoletto dans le cadre de la 51^e Biennale de Venise, Université Internationale de Venise, Île de San Servolo, Venise (Italie) / œuvre présentée: 8x5x363+1.
- * Negotiating Us, Here and Now, Leeds City Art Gallery, Leeds (Angleterre) et Artist House, Leeds / œuvres présentées: Open Rehearsal et Life Class.
- 2004 Just my Imagination, Art Lab, University of Western Ontario, London (Ontario, Canada) et Museum London, London / œuvre présentée: Third Person, Drawing Session at the University of Western Ontario.
Circulation 2005: Art Gallery of Windsor, Windsor (Ontario, Canada); Museum of Canadian Contemporary Art, Toronto (Ontario, Canada); Dalhousie Art Gallery, Halifax (Nouvelle-Écosse, Canada).
Circulation 2006: Mendel Art Gallery, Saskatoon (Saskatchewan, Canada); Art Gallery of Algoma, Sault Ste. Marie (Ontario, Canada); Illingworth Kerr Gallery, Calgary (Alberta, Canada).
Circulation 2007: Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alberta, Canada).
- * Ils causent des systèmes, Musée national des beaux-arts du Québec (Québec, Canada) / œuvre présentée: Dévoilements, série 2. Portraits de religieuses: je les dessinais à l'aveugle pendant qu'elles, à l'aveugle, dessinaient une couronne de profession.
- * Regarder, observer, surveiller, Galerie Séquence, Chicoutimi / œuvre présentée: Exercice filmé 1.
- * «Nous venons en paix...» Histoires des Amériques, Musée d’art contemporain de Montréal, Montréal / œuvre présentée: L’Histoire illustrée.
- * Opening Show, Artist House, Leeds / œuvre présentée: Exercice filmé 1.
- 2003 GRAFF/Graff, Galerie Graff, Montréal / œuvre présentée: Étude d’observation.
- * Michelangelo Pistoletto @ Cittadellarte @, Musée d’art contemporain d’Anvers, Anvers (Belgique) / œuvre présentée: Projet Lanificio Cerruti.
- * Espacios Mestizos, 2^e Rencontre internationale d’art contemporain, Osorio, Îles Canaries (Espagne) / œuvre présentée: The Making.
- 2002 Unidee in Progress, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella / œuvres présentées: Exercice filmé 1 et Projet Lanificio Cerruti.
- 2001 Point de chute, Galerie de l'uqam, Montréal / œuvre présentée: Colin-maillard.
Circulation 2001: Centre d’art contemporain de Bruxelles, Bruxelles (Belgique).
- 2000 L’algèbre d’Ariane, projet d’échange et de collaboration organisé par le centre d’artistes Dare-Dare; volet 1: Centre d’art contemporain Les Brasseurs, Liège (Belgique) / œuvre présentée: Colin-maillard; volet 2: occupation de commerces vacants dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, Montréal / œuvres présentées: Collecte de poussière et Étal.
- * L’arène des livres, Centre d’exposition de l’Université de Montréal, Montréal / œuvres présentées: Lectures et Table des matières.
- 1998 Questions d’identités, Galerie Verticale, Laval (Québec, Canada) / œuvres présentées: Limitrophes, Détails et Échantillonnage.

Performances et interventions

- 2005 Série de quatre performances présentée dans le cadre de l’événement Negotiating Us, Here and Now, Leeds City Art Gallery et Leeds University, Leeds / performance.

- 2003 One person, two sheets of paper, a stapler, paint and brush, dans le cadre du lancement de la publication Gestes d’artistes, Lower Manhattan Cultural Council, New York (États-Unis) / performance.
- 2002 One person, two sheets of paper, a stapler, paint and brush, dans le cadre de l’événement Circo Fragile, Piazza Leonardo da Vinci, Pavia (Italie) / performance.
- 2001 Collecte de poussière, réalisée lors de l’événement Gestes d’artistes organisé par Optica, Square Cabot, Montréal / intervention.
- 2000 Cahier Folie/Culture n° 7 – Des idées reçues, un projet de Folie/Culture, Québec / intervention.
- * Pose d’ex-libris à l’intérieur de 160 ouvrages de la Bibliothèque centrale de la Ville de Montréal pour le projet Lectures, Montréal / intervention.
- * Bibliothèque parallèle, insertion de livres trafiqués à la Bibliothèque Les Chiroux à Liège (Belgique), dans le cadre du projet L’algèbre d’Ariane / intervention.
- 1999 Mémoire X99-Y04.25, réalisée à l’invitation du Centre d’histoire de Montréal, Place d’Youville, Montréal / intervention.
- * Collecte d’empreintes, réalisée à la Bibliothèque Les Chiroux en collaboration avec le Centre d’art contemporain Les Brasseurs, Liège / intervention.
- 1998 Collecte d’empreintes, réalisée à la Bibliothèque centrale de la Ville de Montréal, diffusée par le Centre des arts actuels Skol, Montréal / intervention.

Résidences

- 2005 Negotiating Us, Here and Now, Artist House, Leeds.
- 2004 Just my Imagination, University of Western Ontario, London.
- 2003/04 8x5x363+1, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.
- 2003 Espacios Mestizos, 2^e Rencontre internationale d’art contemporain, Osorio, Îles Canaries.
- 2002 UNIDEE in Residence, International Program, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.
- * Ateliers Graff, Montréal.
- 2000 L’algèbre d’Ariane, Les Brasseurs, Liège.
- 1999 Microcosme, Le Lobe, Chicoutimi.
- 1998/99 Dévoilements, Musée des Hospitalières de l’Hôtel-Dieu, Montréal.
- * Centre Canadien d’Architecture, Montréal.

Bourses

- * Bourse d’études supérieures, Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, 2004-2006.
- * Subvention création/production, Conseil des Arts du Canada, 2001 et 2004.
- * Bourse de voyage, Conseil des Arts du Canada, 2002.
- * Bourse de déplacement, Conseil des arts et des lettres du Québec, 1999 et 2002.
- * Bourse B, Recherche et création, Conseil des arts et des lettres du Québec, 1999, 2000 et 2001.
- * Soutien à la coopération, Agence Québec/Wallonie-Bruxelles pour la jeunesse, 2000.
- * Bourse de perfectionnement dans les arts, Fonds pour les chercheurs et l’aide à la recherche, 1998-1999.

Collections

- * Bibliothèque de la Ville de Montréal, Montréal.
- * Collection Prêt d’œuvres d’art, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
- * Collections privées.

Commissariats d’événements et collaborations particulières

- 2005/06 Membre de l’équipe de conception multidisciplinaire constituée par la Ville de Montréal pour le réaménagement du square des Frères-Charon. L’équipe inclut l’architecte Gavin Affleck de la firme Affleck + de la Riva et Robert Desjardins, architecte du paysage.
- 2003/04 Artiste invitée par la firme Atlante architecture + design pour la conception d’interventions ponctuant le parcours de l’exposition permanente de la Villa Estevan aux Jardins de Métis, Grand-Métis (Québec, Canada).
- 2002/04 8x5x363+1, projet à volets multiples (résidence, intervention, exposition, publication, table ronde) produit en collabora-tion avec la Cittadellarte-Fondazione Pistoletto et le Lanificio F.lli Cerruti, Biella.
- 2000/02 Mémoire vive, projet de commissariat réalisé en collaboration avec le centre d’artistes Dare-Dare et le Centre d’histoire de Montréal.
- 1999/01 Plus que parfaites. Chroniques du travail en maison privée 1920-2000, exposition réalisée au Centre d’histoire de Mon-tréal en collaboration avec l’Association des aides familiales du Québec (AAFQ).
- * Toujours serviables, jamais servantes, interventions dans les rues de Montréal au mois d’août 2001 avec un groupe de tra-vailleuses en maison privée et l’AAFQ à l’occasion de l’exposition Plus que parfaites.

B) Bibliographie

LIVRES D'ARTISTE

- * De Groot, Raphaëlle.– *Dévoilements*.– Avec la participation des Religieuses hospitalières de Saint-Joseph.– Montréal.– 2001.– 98 p.– Édition limitée (20 copies numérotées).
- * De Groot, Raphaëlle.– *Lectures*.– Montréal.– 1999.– 4 volumes.

CATALOGUES ET DÉPLIANTS D'EXPOSITION

Déry, Louise, Raphaëlle de Groot et Yann Pocreau.– *Raphaëlle de Groot. En exercice*.– Montréal: Galerie de l'uqam.– 2006.– 144 p. + brochure éducative publiée en tirés à part [Déry, Louise, Julie Bélisle et Audrey Genois].

Merritt, David, Kim Moodie et Sheila Butler.– *Just my imagination*.– London: Museum London.– 2005.– 72 p.

De Boileau, Caroline, Jean-Pierre Caissie, Stéphane Gilot, Raphaëlle de Groot et Marianne Thibeault.– *Mémoire vive + L'algèbre d'Ariane*.– Montréal: Dare-Dare.– 2004.– 216 p.

De Groot, Raphaëlle, Cittadellarte–Fondazione Pistoletto et les ouvriers du Lanificio F.lli Cerruti.– *8x5x363+1*.– Biella: Fondazione Pistoletto Onlus Editore.– 2004.– 160 p. + CD.

Gingras, Nicole.– *Regarder, observer, surveiller*.– Chicoutimi: Galerie Séquence.– 2004.– 69 p.

Guybert, Alice.– «*Raphaëlle de Groot*» dans *Journal du centre d'art contemporain de Quimper*.– Quimper: Le Quartier, centre d'art contemporain de Quimper.– 2004.– N° 53.– n.p.

Landry, Pierre avec la collaboration de Johanne Lamoureux et de José Roca.– «*Nous venons en paix...*» *Histoires des Amériques*.– Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.– 2004.– 223 p.– Texte de Raphaëlle de Groot, «*L'Histoire illustrée*», p. 45.

Britto Jinorio, Orlando.– *Espacios Mestizos. Hybrid Spaces*.– Osorio: Cabildo de Gran Canaria.– 2003.– 151 p.

Carrier, Marthe et Jean-Émile Verdier.– *La mémoire – le virus – le risque, Actes des tables rondes du 10^e anniversaire de la Galerie B-312*.– Montréal: Galerie B-312.– 2003.– 63 p.– Texte de Raphaëlle de Groot, «*La mémoire à l'œuvre*», p. 8-12.

Fraser, Marie et Marie-Josée Lafortune.– *Gestes d'artistes/Artists' Gestures*.– Montréal: Optica.– 2003.– 88 p.– Entrevue avec Raphaëlle de Groot, «*Raphaëlle de Groot: Collecte de poussière*», p. 34-41.

Pistoletto, Michelangelo, Pascal Gielen et al.– *Michelangelo Pistoletto @ Cittadellarte @*.– Anvers: MUHKA.– 2003.– 110 p.– Texte de Raphaëlle de Groot, «*Lanificio Cerruti Project*», p. 90.

De Groot, Raphaëlle et Elizabeth Ouellet.– *Plus que parfaites: les aides familiales à Montréal, 1850-2000*.– Montréal: Éditions du Remue-ménage.– 2001.– 178 p.

De Groot, Raphaëlle et Mireille Cliche.– *Raphaëlle de Groot: Dévoilements*.– Montréal: Occurrence.– 2001.– 4 p.

Déry, Louise et Anne-Marie Ninacs.– *Point de chute*.– Montréal: Galerie de l'uqam.– 2001.– 112 p. + 6 extraits du catalogue publiés en tirés à part [Carnet muséologique, David Altmejd, Jérôme Fortin, Raphaëlle de Groot, Marie-Josée Laframboise et Manuela Lalic].

Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs.– *Les commensaux, Quand l'art se fait circonstances*.– Montréal: Centre des arts actuels Skol.– 2001.– 243 p.– Texte de Raphaëlle de Groot.– «*L'autre comme contrée à explorer, Dévoilements et Colin-maillard*», p. 122-129.

Bonin, Vincent, Esther Bourdages, Florence Chantoury et Christian Lacombe.– *L'arène des livres*.– Montréal: Le Centre d'exposition de l'Université de Montréal.– 2000.– 24 p.

Guay, Marie-Claude.– *Questions d'identités*.– Montréal: Galerie Verticale.– 1998.– n.p.

Collectif.– *Bain public, événement et colloque sur le lieu en art actuel*.– Montréal: [s.n.].– 1996.– 41 p. – Texte de Raphaëlle de Groot, «*Du bain*», p. 27.

ARTICLES (REVUES ET JOURNAUX)

Daigéneault, Gilles.– «*Varia*. De quelques espaces pour la sculpture».– *Espace sculpture*.– Montréal.– n° 76 (été 2006).– p. 28.

Giguère, Amélie.– «*Chercher l'autre, se chercher soi et garder quelque chose de tout cela*».– *Spirale*.– Montréal.– n° 208 (mai/juin 2006).– p. 46-48.

Uzel, Jean-Philippe.– «*L'usine comme transformateur social*».– *Parachute*.– Montréal.– n° 122 (avril/mai/juin 2006).– p. 13-31.

Delgado, Jérôme.– «*Rendez-vous au trapèze*».– *La Presse*.– Montréal.– 19 mars 2006.– p. Arts spectacles 6.

Guimond, Nathalie.– «*Haute voltige*».– *Voir*.– Montréal.– 9 mars 2006.– p. 16.

Hellman, Michel.– «*Un contenu sans contenant*».– *Le Devoir*.– Montréal.– (4-5 mars 2006).– p. E7.

Sabatini, Mirko.– «*8x5x363+1*».– *Progetto Arte*.– Biella.– n° 9 (2005).– p. 100-102.

Dipietro, Monty.– «*We come in peace Artists remap Americas*».– *The Japan Times*.– Tokyo.– 25 août 2004.– (accès <http://search.japantimes.co>).

Delgado, Jérôme.– «*Amérique*».– *La Presse*.– Montréal.– 6 juin 2004.– p. Arts et spectacles 3.

Delgado, Jérôme.– «*Raphaëlle de Groot. Se raconter l'Histoire*».– *La Presse*.– Montréal.– 29 mai 2004.– p. X9.

Faucon-Dumont, Eliane.– «*Art contemporain à Quimper: deux regards sur le monde*».– *Le Telegramme*.– Quimper.– 23 avril 2004.– (accès: <http://www.letelegramme.com>).

Bernabei, Francesco.– «*Lanificio F.lli Cerruti*».– *Progetto Arte*.– Biella.– n° 8 (2004).– p. 52-54.

Barbera, Francesca.– «*L'artista e le operaie*».– *Eco di Biella*.– Biella.– 24 novembre 2003.– p. [n. d.].

Lafortune, Marie-Josée.– «*Mémoire vive: le processus comme force active*».– *ESSE*.– Montréal.– n° 47 (hiver 2003).– p. 12-21.

Charron, Marie-Ève.– «*Passés recomposés*».– *Le Devoir*.– Montréal.– (3-4 août 2002).– p. D5.

Fraser, Marie.– «*Gestes d'artistes*».– *ETC Montréal*.– Montréal.– n° 58 (juin/juillet/août 2002).– p. 5-12.

Sparkes, Colette.– «*L'intelligence extraite du chaos quotidien – Gestes d'artistes*».– *ESSE*.– Montréal.– n° 45 (printemps/été 2002).– p. 66-75.

Dubé, Céline.– «*Toujours serviables, jamais servantes*».– *Relations*.– Montréal.– mars 2002.– p. 40-41.

Lacelle, Claudette.– «*Notes bibliographiques*».– *Revue d'histoire de l'Amérique française*.– Vol. 55, n° 3 (hiver 2002).– p. 471-472.

Bouchard, Lorraine.– «*Comptes rendus*».– *Recherches sociographiques*.– Vol. XLIII, n° 3 (2002).– p. 633-635.

Delgado, Jérôme.– «*Raphaëlle de Groot, sensible et engagée*».– *La Presse*.– Montréal.– 29 décembre 2001.– p. D14.

Desautels, Louise.– «*Plus que parfaites*».– *Gazette des femmes*.– Vol. 23, n° 4 (nov./déc. 2001).– p. 9.

Lamarche, Bernard.– «*Les gestes oubliés*».– *Le Devoir*.– Montréal.– (27-28 octobre 2001).– p. D10.

De Groot, Raphaëlle.– «*Esquisses de la vie religieuse*».– *Relations*.– Montréal.– septembre 2001.– Propos recueillis par Jean Pichette.– p.32-35.

Delgado, Jérôme.– «*L'art du non-dit et du non-vu*».– *La Presse*.– Montréal.– 18 mars 2001.– p. B10.

Chantoury, Florence.– «*Propos de quartier*».– *ETC Montréal*.– Montréal.– n° 52 (déc. 2000/janv./fév. 2001).– p. 66-67.

Samson, Hélène.– «*L'arène des livres et le domaine des images*».– *ETC Montréal*.– Montréal.– n° 51 (sept./oct./nov. 2000).– p. 34-37.

Pelletier, Denise.– «*Raphaëlle de Groot découpe le bottin de la ville à la loupe*».– *Le Quotidien*.– Chicoutimi.– 10 juin 2000.– p. 33.

Chartier, Jean.– «*Montréal se souvient l'incendie du parlement*».– *Le Devoir*.– Montréal.– (24-25 avril 1999).– p. A3.

Mavrikakis, Nicolas.– «*Nouveaux visages*».– *Voir*.– Montréal.– 25 mars 1999.– p. 25.

Mavrikakis, Nicolas.– «*Art public*».– *Voir*.– Montréal.– 11 février 1999.– p. 62.

Lamarche Bernard.– «*La culture de la bibliothèque*».– *Le Devoir*.– Montréal.– (6-7 février 1999).– p. D9.

Lamarche, Bernard.– «*Souvenances, anachronismes et autres empreintes*».– *Le Devoir*.– Montréal.– (22-23 novembre 1997).– p. B11.

Collaborateurs

LOUISE DÉRY est détentrice d’un doctorat en histoire de l’art et dirige la Galerie de l’Université du Québec à Montréal (UQAM) depuis 1997. Elle est commissaire, auteure et professeure. Elle a été conservatrice au Musée national des beaux-arts du Québec ainsi qu’au Musée des beaux-arts de Montréal. Depuis les années 90, elle a travaillé avec de nombreux artistes tels que Dominique Blain, Anthony Gormley, Nancy Spero, David Altmejd, Michael Snow, Daniel Buren, Giuseppe Penone, Sarkis, etc. Récemment, elle réalisait une exposition et un livre avec le philosophe Jean-Luc Nancy. Elle sera commissaire du pavillon du Canada à la Biennale de Venise 2007, avec une exposition de l’artiste David Altmejd.

YANN POCREAU détient un baccalauréat en histoire de l’art et poursuit des études de maîtrise en arts visuels et médiatiques (UQAM). Il écrit sur l’art actuel pour diverses revues spécialisées, centres d’artistes et galeries. Ses recherches sont orientées, entre autres, par les enjeux de la photographie, ses stratégies de mise en espace et ses qualités narratives. Il travaille la photographie couleur, la vidéo et l’écriture comme médium artistique. Dans ses photographies, il se met en scène dans des environnements souvent banals, lesquels mènent à une réflexion sur les dimensions physiques et psychiques associées aux représentations de soi.

DONALD PISTOLESI a fait ses études à l’Eastman School of Music de l’université de Rochester (New York), où il a obtenu un diplôme en interprétation (violoncelle). Il s’installe au Québec en 1975 et depuis 1979, il fait partie de l’orchestre des Grands Ballets canadiens de Montréal. Pendant 12 ans, il occupe le poste de traducteur-réviseur au Musée des beaux-arts de Montréal. Il travaille maintenant comme traducteur indépendant, spécialisé dans le domaine des beaux-arts.

MARC-ANDRÉ ROY est diplômé de l’École de design de l’Université du Québec à Montréal. En juin 2004, il a reçu avec mention le titre de MISTD (Member of the International Society of Typographic designer) à Londres. Depuis, la typographie occupe une place prépondérante dans son travail. Dans le cadre du concours Grafika, il s’est vu décerner le grand prix étudiant en 2004, puis successivement en 2005 et en 2006, il est lauréat dans la catégorie « catalogue d’exposition » avec des ouvrages publiés par la Galerie de l’UQAM. Récemment il a fondé Makara, son studio de design graphique.

Remerciements

Pour le projet *8x5x363+1*, je tiens à remercier la Cittadellarte-Fondation Pistoletto, le Lanificio F.lli Cerruti, la Ville de Biella et le Fonds social européen qui ont rendu possible ma résidence en usine. Je souhaite aussi souligner la contribution d’Anna Cairoli, de Sara Conforti, d’Éric Desmarais, de Sandra Mariotti, de Mirko Sabatini et de Julia Trolp qui ont participé aux diverses étapes de collectes et à la mise en forme des éléments de l’installation; leur apport a été immense. Merci à la Galerie de l’UQAM qui en a soutenu l’achèvement.

Pour *En exercice*, merci à Leslie Angeles de m’avoir accompagnée dans mes entraînements préparatoires et à Pascal Souvay qui a conçu le système acrobatique et vu à ma sécurité. Ensuite, l’équipe de la Galerie de l’UQAM a joué un rôle déterminant dans la création de l’installation et l’élaboration du programme de rencontres: je remercie vivement Julie Bélisle, Louis-Philippe Côté, Audrey Genois, Stéphane Gilot et Johane Levesque pour leur précieuse connivence ainsi que Yann Pocreau et Thierry Marceau qui m’ont assistée dans mes performances; leur présence attentive a été réconfortante. Enfin, mes remerciements vont à tous celles et ceux — professeurs, étudiants, collègues, visiteurs, membres du groupe de recherche Faktura et amis —, qui ont enrichi l’exercice par leurs réflexions et leurs contributions diverses.

J’aimerais plus particulièrement exprimer ma reconnaissance à Claude Mongrain, mon directeur de recherche à la maîtrise (UQAM), qui m’a épaulée avec générosité. Nos échanges m’ont poussée à aller au bout d’une entreprise exigeante et risquée et m’ont véritablement éclairée et inspirée. Aussi, je n’aurais jamais été si loin dans l’aventure sans l’appui inébranlable de Louise Déry. Son engagement dans la recherche et sa passion pour le travail des artistes m’ont permis d’envisager l’impensable. C’est là un cadeau inestimable.

En dernier lieu, je tiens à exprimer toute ma gratitude à mes proches parents qui m’ont toujours accompagnée dans mon travail. Plus qu’un encouragement et un soutien, leur présence intéressée continue d’être pour moi d’une grande richesse.

Raphaëlle de Groot

Je voudrais dire toute ma reconnaissance à l’équipe de la Galerie de l’UQAM qui ne cesse de déployer, d’un projet à l’autre, son énergie et sa volonté de contribuer pleinement à la vision de notre institution. Travailler de près avec les artistes en est la pierre d’assise et nos initiatives ne sauraient trouver de véritable cohésion sans eux.

Raphaëlle de Groot s’associe à moi pour remercier celles et ceux qui, fidèles collaborateurs, travaillent à la préparation de nos publications.

Le travail titanesque d’Audrey Genois, qui en assure la coordination, vaut à lui seul notre plus vive reconnaissance. La qualité graphique de nos ouvrages revient à Marc-André Roy, concepteur, qui en développe avec soin et inventivité les multiples aspects. Donald Pistolesi, qui s’ingénie d’un projet à l’autre à trouver les astuces capables de proposer en anglais des concepts qui sont souvent à l’état de chantier, mérite toute mon admiration. Plusieurs autres contributions, venant de photographes, réviseurs, correcteurs sont indispensables; j’assure tous ces précieux collaborateurs de ma gratitude.

Finalement, je remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec qui a soutenu la réalisation de l’exposition et le Conseil des Arts du Canada qui a rendu possible cette première monographie consistante de l’œuvre de Raphaëlle de Groot. Et que l’artiste soit assurée, en plus de ma plus haute estime, de ma gratitude et mon amitié sincère.

Louise Déry
Directrice

La présente publication accompagne l'exposition *Raphaëlle de Groot. En exercice* présentée à la Galerie de l'UQAM (Montréal) du 24 février au 1^{er} avril 2006. Elle est réalisée grâce au soutien financier de l'Université du Québec à Montréal, du Conseil des Arts du Canada et du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture.

Commissariat de l'exposition: Louise Déry Direction de la publication: Louise Déry Coordination: Audrey Genois Rédaction des textes: Louise Déry, Raphaëlle de Groot et Yann Pocreau Compilation de la biobibliographie: Marie-Eve Beaupré Révision (français): Micheline Dussault et Marie-Eve Beaupré Traduction: Donald Pistolesi Révision (anglais): Jane Jackel et Donald Pistolesi Conception graphique: Marc-André Roy, Makara Impression: Transcontinental	Galerie de l'UQAM Case postale 8888, succursale Centre-Ville Montréal (Québec) H3C 3P8 CANADA Téléphone: 514 987-8421 Télécopieur: 514 987-6897 galerie@uqam.ca www.galerie.uqam.ca Direction: Louise Déry Adjointe à la conservation: Audrey Genois Responsable des programmes publics et agente de recherche: Julie Bélisle Secrétariat: Marie Primeau Direction technique: Johane Levesque Techniciens: Louis-Philippe Côté et Stéphane Gilot
Photographies: Richard-Max Tremblay: p. 1, 2-3, 4-5, 6-7, 8-9, 12-13, 88-89, 94-95, 97, 98-99, 101, 102, 104-105, 106-107, 108-109, 122, 133 (gauche, Musée d'art contemporain de Montréal) Louis-Philippe Côté: p. 10-11, 14-15, 92-93, 96, 98, 100, 103 Raphaëlle de Groot: p. 39, 40-41, 126, 131 (bas) Leonard Di Noia: p. 39 (droite) Julia Trolp: p. 40 (droite), 41 (gauche, droite), 42-43, 44-45, 46 Denis Bernier: p. 60-61, 62 Caroline Boileau: p. 63, 66 (gauche) Anne Motte: p. 64-65, 68-69, 70-71, 72-73, 80 (centre) Geneviève Provencher: p. 67, 78-79, 80-81 Jean-André de Groot: p. 74-75, 112-113, 114, 116 Geneviève Therrien: p. 76-77, 83 (centre), 87 Sonia Lapierre: p. 77 Hélène Sarrazin: p. 82, 84-85 (bas) Claudine Brouillard: p. 84 (haut), 85 (haut à gauche) Véronique Lacharité: p. 86 Guy L'heureux: p. 115 (Centre des arts actuels Skol) Jean-Pierre Gauthier: p. 117, 130 Paul Cimon: p. 118-119 (Le Lobe) Paul Litherland: p. 120-121 (Optica) Philippe de Gobert: p. 124 Dieter Kik: p. 125 (Le Quartier, centre d'art contemporain) Liron Meshulam: p. 128-129 (vidéo) Begoña Álvarez: p. 131 (vidéo, haut) Louis Lussier: p. 132 Jean Daoust: p. 133 (vidéo, droite) Mirko Sabatini: p. 134-135 (vidéo) John Griffiths: p. 136-137 (Leeds City Art Gallery et Artist House)	Distribution: ABC Livres d'art Canada 372, rue Sainte-Catherine Ouest Montréal (Québec) H3B 1A2 CANADA Téléphone: 1 877 871-0606 www.abcartbookscanada.com
	CATALOGAGE AVANT PUBLICATION DE BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA
	Déry, Louise, 1955- Raphaëlle de Groot: en exercice
	Catalogue d'une exposition présentée à la Galerie de l'UQAM du 24 févr. au 1 ^{er} avril 2006. Comprend des réf. bibliogr. Textes en français et en anglais.
	ISBN-13: 978-2-920325-97-5 ISBN-10: 2-920325-97-3
	1. Groot, Raphaëlle de, 1974- - Expositions. I. Groot, Raphaëlle de, 1974- . II. Pocreau, Yann. III. Galerie de l'UQAM. IV. Titre. V. Titre: En exercice.
	NX513.Z9G762 2006 700.92 C2006-942023-8F
Vidéo témoin (<i>En exercice</i>): p. 20 à 38, 47 à 55, 69 (gauche), 83, 85 (haut à gauche) Couverture: Photo de Geneviève Provencher	LIBRARY AND ARCHIVES CANADA CATALOGUING IN PUBLICATION
	Déry, Louise, 1955- Raphaëlle de Groot: en exercice
Tous droits réservés – Imprimé au Canada © Galerie de l'UQAM, les auteurs et Raphaëlle de Groot Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2006 Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Canada, 2006	Catalogue of an exhibition held at the Galerie de l'UQAM, Feb. 24-Apr. 1, 2006. Includes bibliographical references. Text in French and English.
	ISBN-13: 978-2-920325-97-5 ISBN-10: 2-920325-97-3
	1. Groot, Raphaëlle de, 1974- - Exhibitions. I. Groot, Raphaëlle de, 1974- . II. Pocreau, Yann. III. Galerie de l'UQAM. IV. Title. V. Title: En exercice.
	NX513.Z9G762 2006 700.92 C2006-942023-8E

L	M	M	J	V	S
FÉVRIER	<div>21</div> <div>11 h</div> <div>Pratique générale</div>				<div>25</div> <div>23 h – 2 h</div> <div>Nuit blanche</div>
MARS		<div>1</div> <div>15 h – 17 h 30</div> <div>HA (Cégep du Vieux-Montréal)</div>	<div>2</div> <div>15 h 30 – 17 h 30</div> <div>AV Sculpture (Université Concordia)</div>	<div>3</div> <div>13 h – 15 h</div>	
	<div>6</div> <div>14 h – 18 h</div> <div>AV Pratique réflexive de la création (UQAM) / conférence</div>	<div>8</div> <div>14 h – 16 h</div> <div>18 h – 20 h</div> <div>AV Modèle vivant (UQAM)</div>	<div>9</div> <div>15 h – 17 h</div> <div>HA Interdisciplinarité (Collège Ahuntsic)</div>	<div>10</div> <div>13 h – 15 h</div>	
	<div>13</div> <div>18 h – 20 h</div> <div>AV Activité de synthèse (UQAM) / conférence</div>	<div>14</div> <div>13 h 30 – 16 h</div> <div>AV Vidéo: matière et forme d’expression (UQAM)</div>	<div>16</div> <div>13 h 30 – 15 h 30</div> <div>Activité culturelle, Sec. 1 (Pensionnat Saint-Nom-de-Marie)</div>	<div>17</div> <div>11 h 30 – 12 h 30</div> <div>HA Organisation expo (UQAM)</div> <div>13 h – 15 h</div>	<div>18</div> <div>14 h – 16 h</div>
	<div>21</div> <div>13 h 30 – 18 h</div> <div>AV Photographie: image et espace (UQAM)</div>	<div>22</div> <div>15 h – 17 h</div> <div>Muséologie (UQAM)</div> <div>18 h – 20 h</div> <div>AV Vidéo: écriture temporelle (UQAM)</div>	<div>23</div> <div>10 h – 12 h</div> <div>Sociologie (UQAM) / conférence</div> <div>14 h – 17 h</div> <div>AV Dessin: approches hybrides (UQAM)</div>	<div>24</div> <div>13 h – 15 h</div>	
AVRIL	<div>27</div> <div>16 h – 18 h</div> <div>Groupe de recherche Faktura / discussion</div>	<div>29</div> <div>14 h – 15 h</div> <div>AV Problématique variable / discussion</div> <div>15 h – 17 h</div>	<div>30</div> <div>10 h 30</div> <div>AV Autoreprésentation (UQAM)</div>	<div>31</div> <div>13 h – 15 h</div>	<div>1</div> <div>16 h – 18 h</div> <div>Dernier exercice</div>

- Ouvert à tous / L’artiste est en session de travail avec un groupe (HA = Histoire de l’art, AV = Art visuels)
- ▲ Ouvert à tous / L’artiste est en exercice libre
- Accès réservé aux groupes (en dehors des heures d’ouverture)

ISBN 2-920325-97-3



9 782920 325975